

..ولبيان كلمة

بقلم: سليمان الحزامي*

يصدر هذا العدد ونحن على أبواب الربيع للعام الميلادي 2010م. وقد أسندت مهمة إدارة رابطة الأدباء إلى هيئة إدارية جديدة برئاسة الأخ خالد الشايجي أميناً عاماً للرابطة، ود. ليلى السبعان أميناً للسر، والأستاذ صالح المسباح أميناً للصندوق، كما تم تكليف الأستاذة جميلة علي الموسوي باللجنة الإعلامية والزميل طلال الرميضي للجنة الثقافية، كما كلف سليمان الحزامي برئاسة تحرير «البيان»، والأستاذ عادل العبد المغني عضو مساهم في الهيئة الإدارية.

وإذا كان للبيان من كلمة فإن الهيئة الإدارية تتقدم بكل الشكر والتقدير لأعضاء الرابطة والجمعية العمومية على حسن الثقة بانتخاب المجلس لمرحلة انتقالية، وهذه المرحلة هي مرحلة مستمرة للهيئة الإدارية السابقة التي كانت برئاسة خالد عبد اللطيف رمضان، والذين نتقدم لهم جميعاً بجزيل الشكر والعرفان على حسن إدارتهم للمرحلة السابقة.

بتولي الهيئة الإدارية الجديدة مسؤولية قيادة الرابطة، سنحاول في مجلة «البيان» أن نطرح أسلوباً جديداً يتفق وروح العصر في الاتصال والتواصل. وسوف يكون لدينا زاوية تحت عنوان «من تاريخ البيان»، وهي تعنى بنشر ملخص عن أعداد البيان، وسوف تؤخذ بالترتيب مع اختيار مادة منها للنشر من باب التوثيق والذكرى لهذه المادة ولصاحبها.

و سوف نستحدث زاوية أخرى توثق حياة عدد من رواد الرابطة كالأمناء السابقين وغيرهم من رجال الفكر والأدب في الكويت. ومن ضمن الأفكار التي سنعمل على ترجمتها أن يكون في كل عدد ابتداء من شهر 6 المقبل 2010م، ما يسمى بملف العدد، وأيضاً سنعمل على استحداث ما يسمى بندوة العدد.

وهاتان الراويتان ستكون مادتهما عصرية لمتابعة أحداث العالم الأدبية والفكرية.

وهنا نوجه الدعوة للأساتذة والمتخصصين للمساهمة والمشاركة في هاتين الزاويتين،
من منطلق أن المشاركة العامة هي جزء من النجاح لأي مطبوعة تعنى بتكوين الفكر
ونشر الثقافة بين الجماهير.

وبطبيعة الحال فإن الهيئة الإدارية وهيئة تحرير البيان لا تستغني عن أي نقد
موضوعي بعيد عن المجاملات وإنما نقد يصب في مصلحة الثقافة الكويتية والأديب
الكويتي، والتي هي امتداد للثقافة العربية والأديب العربي.
إنها كلمة صادرة من القلب أتمنى أن تصل للقلب..
وللبيان كلمة



*رئيس التحرير

القصة القصيرة جداً وموقعها من الرواية والقصة القصيرة (المفهوم والتطبيق)

بقلم: د. أحمد حسين محمد عسيري
(السعودية)

المقدمة

تحتل القصة بمفهومها العام في العصر الراهن مكانة متنامية بين مختلف الفنون الأدبية النثرية وذلك تمشياً مع المتغيرات العصرية، وسعة الهامش الاجتماعي والتعليمي المتسارع، والانفتاح الكوني الذي أوجد تنوعاً مضطرباً لمواضيع شكلت احتياجاً قائماً لتعبير مكثف ولاختزال جنس أدبي بات يشكل انتشاراً ملحوظاً.

«وعندما نتحدث عن القصة تحليلاً فلا بد أن نعرض للأقصوصة والرواية كتطور للحكاية، وهي ما يساق فيها واقعية حقيقية أو خرافة دون الالتزام بقواعد الفن القصصي مثل: رسائل مطحنتي - لألفونس دوديه - ومقابلها في الأدب العربي كليلة ودمنة، والبخلاء للجاحظ، وفي مرحلة لاحقة تشكل الأقصوصة شكلاً من الواقعية بسرد غير ملزم ببداية ونهاية، وقد تدور حول مشهد أو حالة نفسية أو لحظة محددة كقصص - جوجول - الروسي في القرن التاسع عشر، و- ادغار آلان بو - الأمريكي، - وموباسان - الفرنسي، وعربياً - محمود تيمور -» (١). وهنا تم تصنيف القصة كمرحلة متوسطة بين الرواية والأقصوصة حيث بدأت تعالج جوانب أوسع، وتلتزم في حياكتها بالتمهيد والعقدة والحل، وبرع في ذلك تحديداً في الجانب العربي: محمود تيمور، وتوفيق الحكيم، ومحمد عبد الحليم عبد الله.

أما الشكل الروائي الحديث فشكل أهمية ومبحث خصب للنقد والتعميق كونه أكثر اتساعاً في القاعدة من حيث الأحداث، والشخصيات، ليشكل حيزاً أكبر وزمناً أطول في تسلسل الحدث السرد، وذلك لتغطية مواضيع عديدة واكبت تطور المجتمعات لتنوع بين: العاطفية، والفلسفية، والاجتماعية، والنفسية، والتاريخية (٢).

القصة والرواية والمفهوم عبر الفروق بداية ولتقريب الفرق بين القصة القصيرة جداً وموقعها بين القصة والرواية لا بد من التعريف بمفهوم القصة، وعلاقتها بالرواية ، وفي مرحلة أولية لاستجلاء مفهوم هذا الفن القصصي الجديد .

وبشكل عام يمكن القول «إن القصة والرواية كأخبار وأحداث تسرد وتقص عند العرب وغيرهم هي قديمة بقدم الإنسان نفسه، لكنها أخذت الطابع الفني وفق أصول وقواعد في القرن التاسع عشر، لأنها بنيت على أسس من علم النفس والاجتماع والتداخل مع العلوم الأخرى بمقتضى معرفة النفوس واستثارة نوازعها وميولها ، وأبعاد الصراع في ما بينها ، وتحليلها عبر مفهوم الأبعاد الحسية والاجتماعية والنفسية، للوصول إلى ذوقه فيما يعرف اليوم بالتركيب أو البناءات الفنية، (٣) .

وباعتبار أن القصة القصيرة جداً محل البحث مصطلح يقع بين القصة والأقصوصة والتي رمز إليها بعض النقاد في طفرة التعريفات والمفاهيم أنها في بعض حالاتها صورة من صور القصة القصيرة جداً ، وأيضاً كون القصة والرواية تتداخلان في أوجه بعض المكونات، والتي اتخذ منها النقاد معياراً للفروق بين الشكلين كذلك لما للقصة القصيرة والقصيرة جداً من تشابه في بعض الأساسيات، ولعدم إمكانية التقارب في المقارنة بين الرواية والقصة القصيرة جداً إلا من خلال القصة القصيرة ، فسيعمد إلى إيضاح أهم الفروق التي تميز كل منهما عن الآخر وفق الآتي :

١- الطول : فيما الرواية تحرك الأشخاص

وفي معرض الاستهلال السابق فإن فن الأقصوصة وبمفهومه النقدي يكون الأقرب لفن قصصي يبرز في الآونة الأخيرة بمسمى القصة القصيرة جداً، وشكل مفهوماً مثيراً للجدل بين مؤيد يرى أنه يقع ضمن دائرة الاهتمام الأدبي كالقصة والرواية، وآخر يرى أنه ضرب من تحول إلى نص غير متكامل من الناحية الفنية القصصية تعويضاً عن قصور في التعاطي مع القصة القصيرة والالتزام بضوابطها المعروفة، ويرى البعض أن مجرد وصفها بالقصيرة جداً إن هو إلا إخلال بتركيب القصة القصيرة عبر اختزال يغيب الإمتاع القصصي المنشود، وفي هذا المبحث نسعى إلى التقريب بين إشكال الفن السردي، الرواية والقصة القصيرة، والأقصوصة حصراً، وبين مفهوم القصة القصيرة جداً، وأين موقعها الأقرب، وعند تشابه العناصر لكل منها هل بالإمكان إختزال القصة مثلاً إلى قصة قصيرة جداً كذلك الرواية إلى قصة، أو العكس مع اعتبار القصة القصيرة جداً هي المستهدفة بمزيد من الإيضاح، كونها وإلى الآن تقع ضمن إشكالية المصطلح، ولعل ذلك ما منع الاتفاق على تعريف مقنع لهذا القص الجديد لتعدد المفاهيم النقدية وفق محتوى النص ودلالاته الرمزية التي غالباً ما تكون هي المعبرة عن المضمون وبالتالي لتعدد المسميات والتي تنوع الآراء في التعريف الفني لها، وإن كان هناك اتفاق على أسس عامه تشكل قوامها باعتبارها فناً أدبياً يتناول سرداً لحدث وقع أو محتمل وقوعه.

٤- الشخصية : تصور الرواية وتفصل حياة جماعة وملاحمهم الجسمانية والنفسية والعقلية، وإمكاناتهم الاقتصادية والثقافية وظروفهم المعيشية، وتبيان سلوكهم في مواقف مختلفة، وردود أفعالهم عبر متابعة التطور التاريخي للشخصيات، بينما لا تعني القصة القصيرة إلا بتصوير شخصية واحدة أو اثنتين وفي موقف بسيط، ولا تفصل ملاحمهم تفصيلاً بل عن طريق الملامح مع الإشارة إلى المتميز منها، يصاحب ذلك اهتمام غير معمق بالحالات النفسية وتأثير المعطيات على مشاعر الشخصية وسلوكها.

٥- الحدث: تتابع الأحداث عبر الرؤية الفسيحة للرواية، وقد يرتبط حدث بآخر عبر حراك الشخصيات لتشكل عالم الرواية الكبير، وفي المقابل فإن القصة القصيرة لا تحتمل غير حدث واحد متوقع عبر لحظة شعورية وفي سياق الحدث.

٦- البناء: وهو المعمار الفني لأدبيات السرد ويمكن أن يتشابه في الرواية والقصة ومن ناحية نقطة البداية، لكن يصير الاختلاف عند اتساع حجم الرواية وتعدد معالمها ليحدد مقدار الفرق، مع الأخذ في الاعتبار أن البداية وإن اتفقت في رؤية العمل وروحه إلا إن الرواية تتطلب نهاية محددة، عكس القصة والتي قد لا تشمل حدثاً معيناً لكن مجرد صورة أو تشخيص حالة أو رحلة عابرة في أعماق شخصية حائرة أو ثائرة.

٧- اللغة: للراوي فرصته للتصوير في الإسهاب للجماليات كالشروق والغروب، والبحر في حالاته، وهناك فرصة

والأحداث العديدة تتناول القصة حدثاً واحداً، أو الغوص في النفس الإنسانية الواقعة تحت تأثير ضغط ما. كما وإن الطول فارق مهم، وقد تصور - ادغار آلان بو - حسماً لطول القصة مبكراً عندما قال « إن القصة هي ما يمكن قراءته في جلسة واحدة» لكن وكما هو معروف إن إمكانات القارئ تختلف وقد يتبع إمكانات الكاتب الفنية.

٢- الرؤية : وهي عبارة عن نقطة ضوء تطل في لحظة وتلهم الكاتب وتسبب موقفاً قد يبدو للبعض عادياً، وإذا كان الراوي يستعرض قطاعاً كبيراً من المجتمع فإن كاتب القصة القصيرة كمن يرى ذلك من زاوية ضيقة أو جزئية من هذا المجتمع قابلة لأن تكون موقفاً أو عقدة تتطلب حلاً.

والجدير بالذكر أنه يمكن أن تعبر رواية كبيرة وقصة قصيرة جداً عن رؤية واحدة مثل: حيرة الإنسان بين العقل والعاطفة أو بين إمكاناته وقدره، أو بين الخير والشر، أو تلمس العلاقة بين المجتمع ومشاكله الاجتماعية، وفي هذا وحدة الموضوعية والتي بإمكان الكاتب أن يتناولها وفق قدراته السردية، إما إسهاباً في التقريب مع الرواية، وإما اختزالاً نحو القصة القصيرة جداً، أو حتى الأقصوصة في بعض حالاتها.

٣- الزمن : ترصد الرواية أحداثاً لأكثر من شريحة في قطاع مجتمعي وفي فترة طويلة نسبياً قد تكون شهراً أو سنة، أو حتى عدة سنوات، فيما القصة القصيرة الحديثة تصور موقفاً يستغرق دقائق أو ساعة، أو يوماً كاملاً ليمثل نظيره في الرواية.

يمكن أن تعبر رواية كبيرة وقصة قصيرة جداً عن رؤية واحدة مثل: حيرة الإنسان بين العقل والعاطفة أو بين إمكاناته وقدره، أو بين الخير والشر، أو تلمس العلاقة بين المجتمع ومشاكله الاجتماعية، وفي هذا وحدة الموضوعية والتي بإمكان الكاتب أن يتناولها وفق قدراته السردية، إما إسهاباً في التقريب مع الرواية، وإما اختزالاً نحو القصة القصيرة جداً، أو حتى الأقصوصة في بعض حالاتها.

منبع واحد هو فن القص ولكن بطريقة مختلفة، كذلك البناء والذي عرف بالمعمار الفني فهو قد يتشابه في بعض الأحوال في تكوين انطلاقة القصة أو الرواية، ويمرّ ذلك أن بعض النقاد يرى في القصة صورة مصغرة عن الرواية، ورغم هذا التشابه فهناك أيضاً أوجه للتباين والتمايز، حيث يمكن أن ينظر إلى الروائي كمن يسير على طريق متسع، والقصاص يمشي على سور مرتفع ضيق يحذر الوقوع، ولذلك يحذر البعض من تفضيل الرواية على القصة أو العكس، لأن لكل فن تقنياته وجمالياته وصعوباته، فإذا كانت السيطرة اللغوية في القصة القصيرة تحتاج إلى براعة ورهافة ودراية، فإن رسم الشخصيات في الرواية يحتاج إلى عبقرية، لكن هذا قد يتلاشى عند الوقوع في شرك الإسهاب والوصف والتصريح الزائد بكل شيء، حتى أن هناك من رأى أن القصة القصيرة أكثر فنية من الرواية.

للمعبارات الشعرية المنتقاة والألفاظ الفضفاضة والتكرار المؤكد للمعنى، والاستدعاء المحرض للمشاركة والمستنفر للمشاعر، أما القصة القصيرة فهي نص مكثف وإلى أقصى درجة لا حشو فيها ولا تأكيد ولا تكرار، وإن سمح بالتشبيه ففي أضيق الحدود، والألفاظ مرهفة ومسنونة بلا تزيد، ولا مجال للقص في أن يستعرض حصيلته اللغوية إلا عبر انتقائية لأدق المفردات.

٨- المكان: قد يرتبط تعدد الأماكن بتعدد الأحداث في الرواية والتنقل بين المواضع وكل ذلك يستدعي مجازاة الأحداث في سياق السرد، كالسفر، والمطاردة، وتغير مكان السكن، وانتقال الوظيفة، ويستثنى من ذلك بعض الروايات التي تدور في مكان واحد، كالشيخ والبحر لهما نجواي. أما القصة القصيرة فطبيعة زمانها ومكانها لا تحتل إلا موضعاً واحداً وقد لا تتناول إلا جانباً منه، كأن يكون شرفة في منزل، أو طريق أو شاطئ أو جزء منه.

٩- الأسلوب: وهو التقنية الفنية التي تساعد القاص في طرح فكرته وهنا تحتاج الرواية إلى أحداث تجري على أرضية مكانية وزمانية متعاقبة، ومتنوعة، كما تتطلب الخدمة الروائية سبر أغوار النفوس والتعبير عن أحلامها وآمالها أو واقعا مغايراً وهذا بطبيعة الحال يحتاج إلى أساليب فنية تظهر الرؤية إلى حيز الوجود وتتغير بتغير الشخصيات والزوايا والأحوال» (٤).

ومما تقدم يتضح أن كلاً من الرواية والقصة وإن تبين العديد من الفروق بينهما، إلا أنهما يستمدان قوامهما من

العديد من النقاد اعتبر أن الأقصوصة شكل فني أصغر من القصة القصيرة وله أصوله وقواعده المعروفة، مع الأخذ بالاعتبار أن البعض عمد إلى الاستعاضة عن مسمى القصة جداً بمصطلح الأقصوصة.

الأدب العربي الحديث والقصة

« يحسب لأواخر القرن الثامن عشر إبان الغزو الفرنسي لمصر البداية لتيسير الانفتاح على العالم الغربي وازدهار الصحافة والترجمة بصفة خاصة، وذلك عن الأدب الفرنسي والانجليزي، كالبؤساء، لهيجو، والفرسان الثلاثة لدوماس الأب، وتركز ذلك في لبنان لتمحور الإرساليات التبشيرية هناك حيث مرت القصة المترجمة بمراحل ثلاث:

(١) في البداية كانت الترجمة حرفية سيئة لا تتسق مع المعنى وبلغت ركيكة وأسلوب ضعيف.

(٢) ترجمة إلى العربية بنقل فيه كثير من التصرف بتغيير في جزء من أحداث القصة ومجراها وشخصياتها بما يتلاءم والمفهوم السائد آنذاك.

(٣) أضحت الترجمة تتجاوز الغرض منها إلى انتحال لبعض أفكارها وبتحوير متعمد لنهاياتها، وفيما يتمشى مع أهواء خاصة» (٥).

ورغم ذلك فإن الترجمة أفادت الأدب العربي عبر الاتصال بالأدب الغربية، تنوعاً وإثراءً بهضامين حديثة.

ولا شك «أن القصة القصيرة العربية وبمفهومها العام وعبر تطورها الأدبي أثرت عليها نفس العوامل التي أثرت في انتشار القصة القصيرة في العالم، إضافة إلى ميل النفوس إلى القص بشكل عام مع انتشار التعليم والمجلات الأدبية والاطلاع على النماذج الكثيرة الوافدة على الساحة العربية، كما أن الحاجة إلى إصلاح المجتمعات ومناسبة القصة أكثر من غيرها لهذا النوع غير المباشر ساعد على الانتشار ومن منطلق أن القص أكثر ملائمة لطبيعة المجتمع العربي من سائر الفنون» (٦).

القصة القصيرة جداً وإشكالية الهوية تعد حدثاً المصطلح المعاصر للقصة القصيرة جداً وكونه محل اختلاف إلى تعدد المسميات لهذا الفن القصصي مثل: «القصة القصيرة جداً، القصة الومضة، القصة اللقطية، القصة القصيرة للغاية، القصة المكثفة، القصة الكبسولة، القصة البرقية، اللوحة القصصية، الصورة القصصية، النكتة القصصية، الخبر القصصي، القصة الشعر، الخاطرة القصصية، القصة الجديدة، الحالة القصصية، المغامرة القصصية»

كل ذلك قد يعود إلى الأسباب التالية:

١- إظهار التفرد، وهذا له علاقة مع الذات ومحاولة الانفراد من قبل بعض الدارسين والنقاد بما يميز أعمالهم، والنظر إليهم كأصحاب مبدأ أدبي جديد لهم السبق في معرفته.

٢- الإقلال من أهمية القصة القصيرة جداً وذلك في مقابل الرواية والقصة القصيرة، خاصة القصة التي يرى البعض أنها مهددة عبر أركانها المؤسسة

عدد كبير من المشاهد المستقلة فعلاً، أما خاتمة الأقصوصة فيجب أن تكون موجزة للغاية ومتجمعة في بؤرة واحدة، ويترتب أن تحمل ما يشبه الصدمة في نهايتها.

٢- الطول: قد تتراوح الأقصوصة في الطول بين خمسمائة وألف وخمسمائة كلمة في حين أن القصة التقليدية الحديثة في حدودها بين خمس آلاف وست آلاف في أغلبها.

وهذا في حال الاستعاضة عن مسمى الأقصوصة عوضاً عن القصة القصيرة جداً وفق ما يراه البعض.

٣- الوحدات: وتعني وحدة الزمان ووحدة المكان ويجب ألا تنتفي وحدة الحدث في الأقصوصة حيث يحدد غالباً زمن الحدوث بساعة أو يوم وسادراً ما تبلغ أسبوعاً كاملاً، كذلك المكان يجب أن يتحدد وبموضوع واحد معين، ومسألة محددة حتى لا تشيع الأحداث الثانوية وتطغى على جوهر الموضوع، بينما إن متطلبات القصة القصيرة الكاملة الطول تبدو أكثر مرونة لتسع من الزمان والمكان لغرض حل العقدة.

٤- التوكيد: تؤكد الأقصوصة على الحكمة وبصورة خاصة وعاجلة فلا تجد الوقت لتطوير الأوجه المختلفة للشخص والتركيب ونحو ذلك بينما كل ذلك يترك للقصة القصيرة التقليدية.

٥- الوصف: ويتم استخدامه في الأقصوصة باقتصاد، و لكي تتجنب تأخير فك العقدة فإن المادة الوصفية تشبك بصورة حذرة بين عناصر الحدث بمعنى إنه ما دامت الأقصوصة من بدايتها إلى نهايتها في عجلة فيجب

كالرؤية، والموضوع، واللغة، والشخصية، والبناء، والأسلوب الفني، والتي ومن خلالها يخشى البعض وأن تتداخل مع القصة القصيرة جداً وبالتالي تتلاشى هويتها في خضم ذلك.

٣- الخوف من التجديد، وفي هذا ريبة مبالغ فيها من كل شكل أدبي وافد ومستورد، وقد يصل الاتهام لدرجة التخريب اللغوي والبنائي الأدبي بصفة عامة» (٧)

وفي معرض الاختلاف في التسمية وازدواجية التعريف ما بين الأقصوصة والقصة القصيرة جداً فإن العديد من النقاد اعتبر أن الأقصوصة شكل فني أصغر من القصة القصيرة وله أصوله وقواعده المعروفة، مع الأخذ بالاعتبار أن البعض عمد إلى الاستعاضة عن مسمى القصة القصيرة جداً بمصطلح الأقصوصة، وفي مقابلة مع الفروق مع القصة القصيرة يتبين التالي:

١- البناء: حيث تتركب الأقصوصة شأن القصة القصيرة جداً من مقدمة، و صلب، وخاتمة، وإن الاختلافات النوعية بين الأشكال القصيرة والطويلة في القصة، حيث تحصل في طول تلك العناصر وتركيبها ومعالجتها، فإن المقدمة مثلاً نادراً ما تزيد على واحدة في الأقصوصة، وقد تصل إلى فقرتين كحد أعلى، وغالباً ما تكون جملة واحدة تفي بالغرض، في حين أن فاتحة القصة القصيرة قد تبلغ عدداً من الصفحات بينما ينبغي إلا يتضمن صلب الأقصوصة أكثر من ثلاثة أو أربعة حوارات سريعة التحرك لإتمام غرض القصة المركزي، وعلى العكس فإن صلب القصة الأطول يحتوي على

الناحية البنائية بداية ونهاية، ولا فرق بينهما سوى في الإطالة أو القصر، ووفق معطيات السرد وجوانبه الزمنية والمكانية واللذان كلتاهما لا تخلو منه، إضافة إلى العقدة والتي هي قوامهما سوية وتشكل المادة المعالجة بالحل.

وبالتدقيق في المكونات الأساسية وباعتبار الفروق بين الأقصوصة والقصة القصيرة خطوة مرحلية للتولوج إلى عالم القصة القصيرة جداً واستجلاء مفهومها للخروج بها من ازدواجية المفهوم مع الأقصوصة والتي تسمت القصة القصيرة جداً باسمها في نظر البعض، سيتم عرض ما تناوله النقاد من خلال عنا صرها وتقنياتها للوقوف على موقعها من ذلك. العناصر والتقنيات في القصة القصيرة جداً

«من الممكن استنتاج العناصر المميزة للقصة القصيرة جداً من بعض المفاهيم التي صيغت عنها، في معرض الفروقات بينها وبين القصة القصيرة، وبداية الأخذ بالاعتبار أن كلمة (جدا) تفتح آفاقاً من التحليل والتصنيف النوعي الذي يؤطرها في حدود ومقومات تميزها عن القصة القصيرة التقليدية حتى لو اشتركتا في ذات العناصر (المكان، الزمان، الشخصية، الحدث، المعنى) وإن اعتبر التكثيف هو العلامة الفارقة المميزة للقصيرة جداً لتعدد المفاهيم التعريفية لهذا الفن القصصي المستحدث كالتالي:»
القصة الومضة (وهو اسم مرادف للقصيرة جداً) هي قصة الحذف الفني، والاقتصاد الدلالي الموجز، وإزالة العوائق اللغوية والحشو الوصفي، والحال هذه أن يكون داخل القصة شديد الامتلاء وكل

أن تصور الحدث ويلزم أن تكون صورها متحركة.

٦- المواد : مواد الأقصوصة يجب أن تكون بسيطة وذات حركه عكس مادة القصة القصيرة التي تحتمل الكثير من المواد المعالجة ومحل الاهتمام في السياق القصصي، كذلك عدد الشخصيات وتنوع الأماكن، وعناصر المكان والزمان، والمشاكل في الخلفية.

٧- زاوية السرد والعرض : تلتزم الأقصوصة بوجهة نظر واحدة ومن خلال مسار الشخصية على خلاف القصة القصيرة، والتي ينبغي أن تستمر حتى نهايتها في تبادل بين الشخصيات عبر الحوار إن وجد، وتتطلب التمسك بزاوية وتنوع السرد بصورة مستمرة.

٨- العقدة: القصة القصيرة والأقصوصة تحتويان على عقد أو مشكلة أساسية والتي هي بمثابة العمود الفقري لها، كما يجب أن تبني العقد حول غابة صريحة أو مكنية وتكون أكثر تحديداً حيث الشخصية أو الشخصيات الرئيسية تجد نفسها منذ البداية يكتنفها موقف يتطلب حلاً سريعاً والصراع من أجل حل المشكلة هو ما يشكل المتعة القصصية.

٩- النهاية : قد يكون الاختلاف المميز بينهما أن الأقصوصة تنتهي غالباً بمفاجأة أو لدعة أو انقلاب الأمور، وهذا يعطي للخاتمة ميزة لا يمكن أن يحققها القصة الأطول منها(٨)

وفي تحليل لأوجه الاختلاف ونقاط التشابه بين الأقصوصة والقصة القصيرة، نلاحظ أن الفن القصصي هو عامل مشترك وإن اختلف اتساعاً أو محدودية بمقتضى نوعية وتسلسل الحدث، كذلك

**تعتبر الحكاية شرط كل نثر
حكائي من الرواية إلى القصة
إلى المسرحية والمقامة.. غير
أن غياب الحكاية في القصة
القصيرة جداً يبدو مكشوفاً،
لأن هذا النوع الأدبي لا يحتمل
المواربة، بسبب قصره
الشديد.**

لغة مشبعة بالإيحاءات والدلالات فتكون
رشيقة في إيصال المعنى والمضمون،
والإيحاء هو أن يجعل القارئ يعرف ما
يدور الحديث حوله ويقوده إلى الاعتقاد
أنه يعرف جوانب الموضوع دون علاقة
بشكل مباشر وكلما كان استنتاج القارئ
كلما زاد انشغاله بالقصة. ومعروف أن
الإيحاء عكس المباشرة والتقريبية، لكن
شرط ألا يصل إلى التعميق الأسلوب
الافتعل لشد القارئ، أو إحاطة النص
بهالة من الغموض يصعب تأويله، خاصة
عندما تتعدد أشكال النهايات المفترضة
وفق مفهوم القارئ استناداً إلى
الحدث، وأمكن للنقاد أن يروا فيها ستة
أنواع من النهايات:

النهاية الواضحة: وفيها يتم حل المشكلة
دون تعقيدات تذكر.

النهاية الإشكالية: وتبقى فيها المشكلة
بدون حل.

النهاية المعضلة: وهنا يشارك القارئ
في التوقع لإيجاد الحل دون أن يكون
حلاً مثالياً.

النهاية المقلوبة: وفيها يتخذ البطل

ما فيها حدثاً وحواراً وشخصيات وخيالاً
من النوع العالي التركيز، بحيث يتولد
منها نص صغير حجماً لكنه كبير بمعناه
فعلاً.

ويقول هارفي ستاربو: إن أحد الحقائق
المهمة التي ينبغي أن نفطن إليها هو أن
القصة الومضة جنس أدبي ممتع، ولكن
يصعب تأليفه» (٩).

العناصر والتقنيات المكونة

هناك شبه إجماع على أن القصة القصيرة
جداً والتميزة بإبداع وتقانة تقوم على
أربعة مقومات رئيسية هي:

التكثيف والتركيز: ويعنى الاقتصاد
في الكلمات والاكتفاء بأقلها وبما يفي
بالغرض، فالقصة تكون مكثفة جداً
وخالية من الزوائد والحشو الوصفي،
والاستطرادات الواعية وغير الواعية،
مع التركيز على خط قصصي هام يتمثل
في النقاط والكلمات الموصلة إلى الموقف
ورصدها بمهارة شديدة كجالات إنسانية
قوية الصدمة» (١٠).

الجرأة: أي التطرق إلى مواضيع لم
يتطرق إليها آخرون عبر الخروج عن
المألوف السردى والقصصية التقليدية،
وهي أيضاً كسر للمواقع وانزياح من
السلب إلى الإيجاب، وعلامة تحول
مضيئة عبر الغوص في أعماق الواقع،
بمعنى أن الجرأة في الطرح تشكل دعوة
مبطنة لإعادة النظر في الأمور الاعتيادية
والتي قد يكون التكرار أكسبها بلادة في
الطرح للتحول إلى دفق تجديدي ولكسر
قاعدة البديهيات عبر تجديد الأفكار
والتنبؤ وفق معطيات الحدث عن القادم
من الأحداث» (١١).

الإيحاء: وهنا يؤدي التكثيف الناجح إلى

**يعد التكثيف العلامة الفارقة
للقصة القصيرة جداً، وهناك
شبه إجماع إنه من أهم العناصر
والمكونات، وفي استناد على
عبارة (جداً) التي تفرض تنوعاً
واختلافاً عن سواها من أشكال
الفن السردي.**

موقفاً مناقضاً لما بدأ به.

النهاية المفاجئة: وفيها يفاجأ القاري
بحل غير متوقع.

النهاية الواعدة: ويتم فيها التنويه
بمخارج كثيرة دون ذكرها صراحة، (١٢).

المفارقة التصويرية: وهي طريقة في
الأداء الفني تقوم على إبراز التناقض بين
طرفين من المفترض أن يكونا متفقين، بها
يعني في صورة قصصية مبسطة جريان
حدث ما وبصورة عقوية على حساب
حدث آخر هو المقصود في النهاية، أو
تعريف الجاهل بها يدور حوله من أمور
متناقضة لوضعها الحقيقي.

والمفارقة عموماً هي صيغة بلاغية تعني:
قول المرء نقيض ما يعنيه لتأكيد مديحاً بها
يشبه الذم أو العكس، وفي الجانب الآخر هي
تقنية قصصية تبعث على الإثارة والتشويق
الذي يتحقق من ثنائية المفارقة والتي من
الممكن أن تحمل أبعاداً، التقابل، التضاد،
الرفض، القبول الواقعي وغير الواقعي،
والمؤمل، والمتخيل، وبذا فإن المفارقة خلاصة
موازنة ومقارنة بين حالتين، وقد لا تكون
معلنة ولكن تستشف من طيات النص حيث
تكون أكثر وقفاً عند المتلقي» (١٣).

الانزياح: وهو ضرورة كتنقية في القصة
القصيرة جداً وبكافة صوره، فالانزياح
اللغوي يعطي دلالات أكثر للمفردة
وينوع مقاصدها ويجدد معانيها، كما
يؤدي الانزياح الفكري للخروج عن
مألوف البديهيّات الموجود في المعطيات
الاجتماعية كالتوتر والصراع والحراك
الاجتماعي ويضفي عليها دينامية تجديد
وحياة في سياق مضمون النص.

التناص: وهو يمكن القاص بإيضاح ما
يريد عبر كلمات قليلة تحيل إلى خارج
النص، وغالباً ما يكون هذا الخارج النصي
من مكونات الذاكرة والفكر الشخصي،
وللتناص آليات وجماليات ترتبط أكثر
بطريقة الاستعمال، والنص المعطى هو
انفتاح ووعي للدلالة إلى خارج التناص
لبعثه وصنع علاقة بين الغائب والحاضر
عبر تقنية ثقافية تفتح المدارك والحث
على القراءة مجدداً، لتزداد أهمية النص
ويصير فعلاً حاثاً باعاً.

الترميز: وهو معطى وتقنية يستعمل في
بعض صوره التناص، والحيوانات، إضافة
إلى الأنسنة، وبعضاً من الانزياح، وفي
التميز استخدام اللغة بطريقة رمزية،
والكلمات رموزاً لمعان، لكن من الأهمية
التمهل في الاختيار المرموز للأكثر ملائمة
مع بعضها ومع السياق المطروق

والجدير بالذكر أن التقنيات الخاصة
بالقصة القصيرة جداً كما هي قوام لها
وعمادها السردية، أيضاً هي ما يميزها
عن بعض التداخلات مع: الخاطرة
والطرفية، والمثل، والموعظة القصيرة
والتي يكون فيها الغرض تقريرياً مباشراً،
وهذا ما يضفي على القصة نهايات غير
متوقعة أحياناً أو انقلاب عن البداية إلى

الليلة وحيداً أرقب النجوم، اسمعي.. هذه النجوم أستطيع أن أقطفها لك، وأرميها فوق ثوبك الكحلي، لكي تعرف النجوم أنك القمر» (١٥).

وفي تغييب شبه تام للحكاية والخروج من الانتماء إلى السرد القصصي يمثل نص إسماعيل بعنوان «حضور» التالي هذه الحالة :

« تقول الحاضرة للغائب: ما أشد وقع حضورك في الغياب» (١٦).

وعلى الرغم من الفكرة التي تحاول القصة إيصالها، ومن الجهد الواضح في انتقائية الكلمات، فإن عدم وجود الحكاية يخرج النص من القص (١٧).

ويتضح مما تقدم أنه بقدر أهمية الحكائية كونها تحكم مسار اللفظ اللغوي بقدر إنه ليس بالضرورة الإيغال في وجود وتوظيف اللغة المكثفة، والشاعرية المفرطة كشرط ملزم في القصة القصيرة جداً ويرتبط به نجاح النص، بل إن هذا يقع من ضمن المحسنات اللفظية، حيث تسود وتشغل حيزاً في اهتمام المتلقي على حساب الحكائية والتي هي ملزمة في النص وبالتالي يضعف أثرها المطلوب باعتبارها هدفاً أو غرضاً من القصة، ورغم أن اللغة تضيف على الحكائية الشكل الجمالي، إلا أنها يجب ألا تطفئ من خلال التجربة الشعرية لكاتب النص فينقلها إلى المتلقي الذي يجد نفسه يغوص في عمق المعنى مما يشتت الانسيابية الحكائية في ذهنه، ويقلل من وقع النهاية الممثلة للحل، خاصة فيما يتعلق بإيجائية السرد والتي قد يستشفها من تسلسل الحدث.

الوحدة

ما يغيرها في التوقع، كذلك لتحييد بعض الآراء التي ترى في القصة القصيرة جداً شكلاً من أشكال فقدان الهوية الأدبية مفهوماً.

قراءات مختارة لنماذج

من القصة القصيرة جداً

الحكاية

تعتبر الحكاية شرط كل نشر حكاية من الرواية إلى القصة إلى المسرحية والمقامة.. غير أن غياب الحكاية في القصة القصيرة جداً يبدو مكشوفاً، لأن هذا النوع الأدبي لا يحتمل المواربة، بسبب قصره الشديد، وأي خلل لا يستطيع الاختفاء وراء مساحة النص، وقد يكون هذا الغياب موارباً في القصة القصيرة والرواية، خاصة في السرد الوصفي. ويمكن ملاحظة بروز الحكاية في هذا النص من خلال قصة «فجر» للقاصة ابتسام شاكوش:

« اتفقت الكلاب على طرد الليل، اجتمعت بأعداد غفيرة في أعلى التل الكبير، ظلت تتبجج مستعجلة الفجر ساعات وساعات، وحين جاء الفجر بهوكبه المهيّب من الشرق وجدها نائمة» (١٤).

وهنا الحكائية تتجلى كعنصر هام في القصة وتجنبها الوقوع في تصنيف الخاطرة.

وفي تدليل على إهمال الحكاية لصالح شاعرية اللغة وإنسانية النظرة فهذا نص «رسالة للنداف» يمكننا من ملاحظة الخلط الواضح بين القصة والخطرة:

« حبيبتي.. اشتريت لك ثوباً كحلياً سأقدمه لك عندما أعود، أنا الآن أمضي

بالشمس وتعدد شروقها خلافاً لطبيعتها الأزلية رمز إلى الصور المتعددة لهذا الضياع، كما الرمز في نهاية النص عن الموت بالبرودة أيضاً انسجام الحبكة مع العقدة وبالتالي كان الحل متوقعا، فلم يصل إلى درجة الصدمة، التي لا تتفق مع البداية للحدث، أيضاً يتراءى توظيف منطقي للسرد الزمني في صباح، ومساء وتلاؤمه مع المساق الطبيعي للنص، وإن كان هناك تقريرية في « وتبحر في مركب بلا مرساة، لانتفاء التكثيف، والذي يكون لو لم توضح وسيلة الإبحار.

التكثيف

ويعد التكثيف العلامة الفارقة للقصة القصيرة جداً، وهناك شبه إجماع إنه من أهم العناصر والمكونات، وفي استناد على عبارة (جدا) التي تفرض تنوعاً واختلافاً عن سواها من أشكال الفن السردى، ولعل نص « مقامات » للسعودي « الشحرة » استوفى قدراً ملائماً من التكثيف الإيحائي والذي وفق فيه الكاتب لإيصال الفكرة بتوظيف أقل ما يمكن من الكلمات، مع تشغيل الإيحائية لدى المتلقي لاستقراء أكثر من سبب، أيضاً تفعيل التضاد في المعنى باستخدام يدوي بدلا من « ران الصمت » هو توكيد لتعجب من وقع واستنكار الموقف في تباين المعاملة بين طرفين.

النص

« يعطس فتضج القاعة، يزيد آخر فيدوي صمت » (٢١).

فعلية الجملة

وتعني التعامل بشكل أكبر مع الجملة الفعلية وذلك عبر استعمال الطاقة

كما تعد الوحدة (وحدة الحبكة والعقدة بشكل خاص) ركناً لا غنى عنه، لأن تعدد الحيكات والعقد والحوافز المحركة للأحداث، وتكرر النماذج المتشابهة، يمكن أن تؤدي بالنص إلى نوع من الترهل الذي يفقد القصة القصيرة جداً تميزها، ففي قصة « قاراقوش » يحشد عدنان كنفاني رموز الغابة ممثلة بحيواناتها المختلفة في وحدة قصصية مركزة من أجل أن يقدم قصة عميقة الدلالة مستفيداً من اسم العلم التاريخي في إسباغ صفة الظلم على الطاغية، ليجتاز النص الغابة نحو دلالة أكثر اتساعاً وتعدداً (١٨).

النص

« فرمان سلطاني شديد اللهجة يقول: كل حمار (مهما كان تصنيفه) ينهق في الأماكن العامة يتعرض لعقوبة الخوزقة. ساد الهرج والمرج وتزاحمت وحوش الغابة وطيورها وحشرات تغادر مواطنها هرباً..

قال حمار يخاطب أرنباً هارباً:

لماذا تهرب والفرمان يخصنا دون سوانا؟

ضحك الأرنب الساخر، وأجاب:

في غابة مثل هذه كلنا حمير

وانطلق يركض على غير هدى » (١٩).

وفي نص « نهاية » لعسيري:

« تشرق في كل اتجاه، وتبحر في مركب بلا مرساة، وذات مساء تشعر به يود الخروج، وبلا هوية، فانتحت ركناً قصياً هو كل ما تبقى لها، وفي الصباح هرع المارة على صراخ رضيع متعلق بشدي بارد » (٢٠).

وهنا توظيف للرمزية عن الضياع

الفعلية للغة إلى أقصى حد ممكن عبر سرد وصفي يكون أكثر قبولاً في القصة القصيرة، وفي قصة «انفتاح» للعثمان دعوة للانفتاح على الآخر ومحاورته من خلال أربع عبارات متلاحقة ذات قدرة على الفعل، ويستطيع القارئ أن يلاحظ مدى توفيقها في الجمع بين وضوح الرؤية مع القدرة العالية على التكثيف.

النص

«سألت الزهرة رفيقتها:

– لماذا تفتحت قلبي؟

قالت الرفيقة بانتشاء:

– فتحت قلبي للنور والمطر قبلك» (٢٢)

وفي نص «أمن» للسعودي المليحان تفعيل متسارع للفعل، وتوظيف لغوي لتكثيف الحدث وتصوير موضوعه الأساسي المستشفي من ضرورة البدايات السليمة تفكيراً وعملاً لكسر حاجز الخوف لما قد يعتري الإنسان من قلق وتوجس وفق توقعاته، وباقتدار دمج القاص المفارقة والدهشة في صورة عكسية في استباق وجود مكونات البيت قبل بنائه، أيضاً في تحفيز مخيلة المتلقي لاستجلاء سبب هذا الخوف.

النص

«عبد الله بعد أن أتم تركيب الباب الضخم لبيته، ووضع النوافذ الضيقة في أماكنها، وحماها بشبك الحرامي القوي.. تنفس عميقاً ثم شرع في بناء البيت» (٢٣)

أما نص «مرض» للشمري فيتضح فيه تناسب فعلية الجملة كحدث مع المفارقة بين التظهير في شيء، وتبني خلافه في الواقع العملي، ولعل القاصة هنا تعرض

لمظاهر سطحية ليست من القناعات في شيء، وتشير ضمناً لمسائل حقوقية، من وجهة نظرها تمثل هماً اجتماعياً متوارثاً، وممارسات لغير صالح الأنثى رمزت إليها تكثيفاً في عبارة لا تمثل مكانتها المتوقعة وفي أدوارها المتعددة.

النص

«ظل يتحدث طوال السهرة عن النظرة القاصرة للمرأة، وحقوقها المسلوبة.. (يرن) هاتفه المحمول، وعلى الشاشة يتراقص الرقم و (العة) تتصل بك» (٢٤)

وفي النص التالي «أرغفة» للسعودي الزارعسي تتجلى المفارقة بين الوفاء والتكرار للبدايات وبما يكسر التوقعات للمسار الطبيعي في مقابلة الإحسان بالإحسان، واختلاف العطاء وفق تباين النمط الحياتي وأثر التغير المادي في جانبه السلبي على جوهر العلاقات الإنسانية، حيث وظف القاص الرفاهية المصاحبة للغنى كرمز للاستعلاء مقابل وفاء البسطاء في مفارقة ينبئ عنها موقف الطرفين كل من الآخر، أيضاً في تكثيف لتباين بين ثقافتين، الأولى وهي الأساس وما جبل عليه العامة تمشياً مع القيم الحميدة، والثانية مستحدثة تحكمها الماديات والنظرة الدونية لما هو أقل مظهراً وقوة.

النص

«عبر بسيارته الفارحة ببلدته القديمة.. الأهالي يخلقون زوبعة فرح، قرروا إهداءه أرغفة ساخنة كان يعشقها، فملاً بطونهم بالغبار» (٢٥)

وفي نص «شنطة» للسعودي الهمزاني هناك تكثيف لمعنى الوصاية، واستحواذ الاهتمام عبر الحرص المبالغ فيه،

والادعاء بالمعرفة الاستباقية لتفادي عواقب الغفلة، ورمز لها القاص بحالة السفر، لكن بتوسع الحكائية فيها من الممكن أن تكون في أي حالة أخرى غير السفر، وبهذا أجاد القاص في تكثيف قابل للتنوع وبحكم الموقف، كما أن المفارقة أتت بنهاية صادمة وكأنما أراد النص تأكيد (إن فاقد الشيء لا يعطيه).

النص

« يدقق النظر في تاريخ السفر قائلاً: متى يأتي هذا اليوم؟

وقبل الوقت المحدد كان يشدد على بقية الرفقة: لا تنسوا شئنا، وبدالك، وفلوسكم..

لحظة دخولهم المطار الدولي، اكتشف أنه نسي جواز سفره» (٢٦).

الخاتمة

عرضنا وبشكل موجز لبعض الفنون الأدبية العربية كمدخل إلى عالم الرواية، والقصة، والأقصوصة عبوراً إلى فن أدبي قديم جديد وهو قديم إذا أخذنا من تداخله مع الأقصوصة مفهومًا للتعريف حيث أن لها تاريخاً موعلاً في القدم، أيضاً أوجه التشابه مع الحكاية والتي قد تكون هي الأسبق ويمرّاحل.

وهو جديد إذا أخذنا بها أحيط من اهتمام، وانتشار في الآونة الأخيرة، وظهور العديد من النقاد الذين تباينت آراؤهم تجاه هذا المنتج الأدبي الجديد والذي عرف باسم القصة القصيرة جداً، حيث برر المعارضون وجود هذا النوع كتعويض عند الفشل في كتابة القصة التقليدية، وحذروا منه كدخيل وافد على الفنون الأدبية السردية، وله تبعات

تستوجب الحذر من خلخلة الموازين والقواعد الفنية للرواية والقصة، فيما ذهب المؤيدون إلى أنه فن أدبي سردي راق، وأنه يتمشى مع روح العصر، ويتناسب مع السرعة التي هي سمة العصر الحديث، والتي شملت كافة الأصعدة، وإن المجازاة في الجانب الأدبي هو مطلب لمواكبة العالم بتطوره المتسارع، وفي محاولة لتحديد موقع للقصة القصيرة جداً فكان لزاماً بحث المفهوم بين الأقرب إليها من الناحية الفنية والتي تشارك معها في بعض المكونات، بحثاً عن الملامح المميزة، وكبدائية ولتقريب الفروق تم ذلك بين القصة التقليدية والرواية، والتي من البديهي أن يكون الطول هو الأكثر تميزاً لصالح الرواية، وإن كان ذلك في رأي البعض فارقاً أولياً وليس جوهرياً، أما الرؤية فهي نقطة الانطلاق للفن السردى عموماً، فقط آلية التنفيذ لها وإظهارها بشكل مقبول ومستوعب من قبل المتلقي هي التي تشكل فارقاً ملحوظاً، ففي الرواية تنظر للمجتمع وأطراف عدة تدور في فلك الحدث والحوار في حين القصة قوامها موقف مسبب وفي لحظة مواتية، يعالج بلغة موجزة تبحث عن التركيز بعيداً عن الإسهاب كما هو في الرواية التي تزيد فيها التقنيات السردية والوصف الموسع، وإن جمعهما عامل مشترك كفن القص.

وفي مقارنة بين الأقصوصة والقصة، وإن تشابهتا في العقدة والبناء (المقدمة، والصلب، والخاتمة)، إلا إنهما لا تتماثلان في الطول والزمن والزواوية السردية، وبمقاربة هذين الجنسين الأدبيين مع القصة القصيرة جداً، نجد أنها أي القصيرة جداً تتميز بمكونات

وان كانت في الرواية والقصة قد يوجد أحدها أو أكثر بشكل عارض إلا أنها تشكل عماد القصيرة جداً وعمودها الفقري، ويقصد بذلك: التكتيف الملزم، والانزياح والمفارقة التصويرية، إضافة إلى الإيحائية والجرأة.

بمعنى أن هناك استقلالية وهوية مميزة لكل من الرواية والقصة التقليدية وفي أحوالهما الطبيعية كذلك الأقصوصة والتي تشكل انحساراً في ظل تطورها، وفيما يتعلق بالقصة القصيرة جداً وإذا تمعنا في ظروف نشأتها التاريخية بين الفنون النثرية والتكامل بينها عطفاً على الظروف الفكرية المحيطة، والتقدم التقني المذهل وبقوة، والذي يواكبه التطور الصحفي المتنام والذي يحمل في يومياته كما من المنتج الثقافي الذي لا يخلو من فن القصة القصيرة، وعطفاً على اختلاف الذائقة الأدبية والتي يحكمها أحياناً القدرة الاستيعابية للمتلقي والتي يحددها أيضاً المستوى الثقافي القابل للفهم والتحليل، وبالتالي فإن الناس يختلفون في ميولهم للتشغف والاطلاع، وتتعدد مطالبهم المعرفية ووفق ما عهده وما لم يكن لديهم قناعات بالتغيير في مخزونهم المعرفي والثقافي وبمعنى أدق إنه حتى لو تشابهت هذه الفنون السردية في بعض المقومات، فإن الفروق لا تزال قائمة وتمنع التداخل الكامل لدرجة أن يحل أحدها محل الآخر، وأن التطور جارٍ في كل منهم للاحتفاظ بموقعه فاعلاً بين الفنون الأدبية الأخرى، وهذا ما يترأى وفق المعطيات الحاضرة، والتي تحتاج إلى مزيد من البحث والاستقصاء والتحليل وبشكل متكامل لكل ما هو جديد ومؤثر على المستويين الأدبي والثقافي.

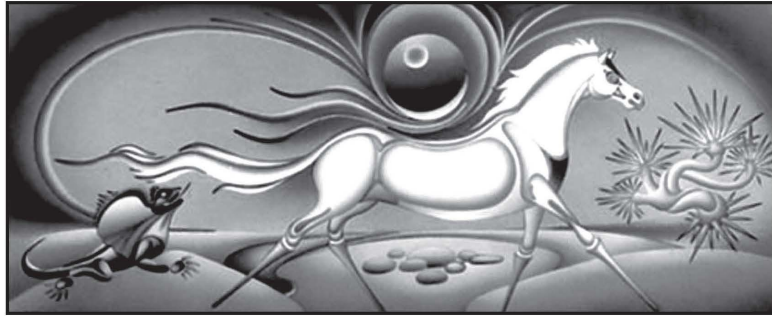
الهوامش

- ١- سعد الدين ، كاظم «فن كتابة الأقصوصة» ط١، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق بغداد (١٩٧٨) ص: ٢٧-٢٨
- ٢- مريدين، عزيزة «القصة والرواية» ط١، منشورات دار الفكر العربي، دمشق (١٩٨٠) ص: ٨٧
- ٣- النسخ، سيد «تطور فن القصة القصيرة» ط٢، دار غريب للنشر، إسكندرية. (١٩٩٠)، ص: ٧٧.
- ٤- قنديل، فؤاد «فن كتابة القصة» ط٢، منشورات الدار المصرية اللبنانية ألقاهرة، (٢٠٠٨) ص: ٢٢.
- ٥- مرجع سابق ، مريدين، ١٩٨٠، ص: ٦٢.
- ٦- ثورنلي، ولسن «كتابة القصة القصيرة» ط١، ترجمة: د: مانع حماد الجهني ، إصدار النادي الأدبي، جدة، (١٩٩٢) ص: ١٠.
- ٧- الحسين، أحمد «القصة القصيرة جداً» دار الأوايل للنشر والتوزيع، دمشق، (٢٠٠٠) ص: ٢٢.
- ١- الخميس، أحمد «ملامح القصة القصيرة جداً في قطوف قلم جري»، مجلة الموقف الأدبي، موقع اتحاد الكتاب العرب العدد ٩٦٢.
- ٢- خليل، خلف «محبك في محراب القصة القصيرة جداً» مجلة الموقف الأدبي العدد ١١٥٣
- ٣- مرجع سابق الحسين، ٢٠٠٠، ص: ٢٥
- ٤- الفريجات، عادل «النقد التطبيقي لقصة القصيرة في سوريا»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (٢٠٠٢) ص: ١٢.
- ١٢- زايد، علي «من بناء القصيدة العربية الحديثة»، ط١، مكتبة دار العلوم، القاهرة (١٩٧٩) ص: ٣٧-١٣-مرجع.
- ١٣- سابق الحسين، ٢٠٠٠، ص: ٤٤.



- ١٤- شاكوش، ابتسام « بعض من تخيلنا »، ط١،
بسملة للدعية والكمبيوتر، اللاذقية (١٩٩٨) ص: ٢٢ .
- ١٥- النداف، عماد «جرائم شتوية» قصص
قصيرة جدا، دار الكنوز الأدبية، حلب، (٢٠٠٠)
ص: ١٦ .
- ١٦- إسماعيل، عبير «الثلج لون آخر»، قصص،
دار الشموس، دمشق، (٢٠٠١) ص: ٨
- ١٧- حطيني، يوسف « القصة القصيرة جدا /
النظرية والتطبيق، دار الأوائل للنشر والتوزيع،
سوريا (٢٠٠٤)، ص: ٣٠ .
- ١٨- مرجع سابق، حطيني، ٢٠٠٤ ص: ٣٢ .
- ١٩- كنفاني، عدنان « على هامش المزامير »
قصص قصيرة، مطبعة اليازجي، دمشق،
(٢٠٠١) ص: ٢٠ - ٢١ .
- ٢٠- عسيري، احمد، حسين «قصص قصيرة
جدا»، ملحق الأربعاء الثقافي ٢٠٠٩/١٠/٧
جريدة المدينة، جده ص: ١٣ .
- ٢١- الشحرة، حسن «قصص قصيرة جدا» ملحق
الأربعاء الثقافي ٢٠٠٩ / ١٠ / ٢١، جريدة المدينة،
جده ص: ١٩
- ٢٢- العثمان، ليلي « قصص قصيرة جدا»،
جريدة الأسبوع الأدبي، دمشق (٢٠٠١) ع ٧٨٨
١٥/ ١٢/ ص: ٦٤
- ٢٣- المليحان، جبير «قصص صغيرة» مجموعة
قصصية، إصدار نادي الدمام الأدبي، ١٤٣٠
٢٠٠٩/
- ٢٤- الشمري، شيمه « قصص قصيرة جدا»
الجزيرة الثقافية، ٢٥/ ٦/ ١٤٣٠ ص: ١٨
- ٢٥- الزارعي، طاهر «حفاة» مجموعة قصصية،
شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤٣٠ / ٢٠٠٩
- ٢٦- الهمزاني، فارس «سيرة حزن» مجموعة
قصصية، إصدار نادي حائل الأدبي، ١٤٢٩،
٢٠٠٨/

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



الإنسان والمكان في قصة «حي بن يقظان»

بقلم: د. أحمد زياد محبك
(سوريا)

هل يؤثر الإنسان في المكان؟ أم هل يؤثر المكان في الإنسان؟ هل يستطيع الإنسان أن يحقق ذاته وهو يعيش وحده في جزيرة معزولة عن العالم؟ هل تساعد العزلة على تحقيق الذات؟ هل حقاً يستطيع الإنسان أن يكون أكثر براءة ونقاء وصدقاً إذا كان يعيش وحده؟ وهل المجتمع البشري مناقض لتلك المعاني ولا يساعد على تحقيقها؟

أسئلة كثيرة تطرحها قصة: «حي بن يقظان» للفيلسوف العربي الأندلسي ابن طفيل، وهي أسئلة متنوعة، تربوية فلسفية اجتماعية دينية، قوامها نزوع مثالي، وما أحوج الإنسان إلى النزوع المثالي في عالم تطغى عليه المادة، وتسيطر عليه الرغبات، قد يبدو تحقيق مثل ذلك النزوع المثالي ضرباً من الخيال أو الوهم أو الحلم، ولكن ما أحوج الإنسان إلى قدر من ذلك النزوع، فإذا لم يتحقق كله، فقد يتحقق بعضه، وإذا لم يتحقق منه شيء البتة، فحسبه أنه تعبير عن نزوع موجود في النفس الإنسانية، وإن لم يكن موجوداً في الواقع.

وإذا كانت قصة حي بن طفيل حافلة بأسئلة ومعارف كثيرة، فإن سيرة ابن طفيل شحيحة جداً، فليس فيها سوى أنه أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل القيسي الأندلسي، وقد ولد في وادي آش، وهي تبعد عن غرناطة نحو خمسة وخمسين كيلو متراً، وقد توفي عام ٥٨١ للهجرة، وكان طبيباً وفيلسوفاً وقاضياً وفلكياً وشاعراً، وقد عمل وزيراً، ولاشك في أن له مؤلفات كثيرة، ولكن الزمن لم يحفظ منها سوى كتابين أحدهما: «أسرار الحكمة الإشرافية»، والآخر قصة «حي بن يقظان»، وروت له كتب الأدب بضعة أبيات، وحسبه أن الزمن حفظ له قصة «حي بن يقظان» فهي التي منحتها الخلود الأدبي.

أولاً . الجزيرة المعزولة

الإنسان . المكان . الفكرة

تقوم قصة حي بن يقظان على ثلاثة عناصر أساسية، هي: الجزيرة، وحي بن يقظان، والخلوص إلى الله تعالى، والعنصران الأول والثاني محسوسان، والعنصر الثالث فكرة مجردة، ولكن العناصر الثلاثة منسجمة، متواشجة، متلاحمة، فالجزيرة هي المكان، وحي هو الإنسان، والفكرة هي الغاية، والقصة تختار الجزيرة مكاناً ليعيش فيها الإنسان، وللجزيرة خصوصيتها، وقد بنيت فنياً بصورة خاصة لأجل حي بن يقظان، وللإنسان في الجزيرة تميزه، وقد تم تصويره فنياً على نمط خاص، ليحقق فكرة القصة، وفكرة القصة أيضاً خصوصيتها وتميزها، وليست مما هو عادي أو مألوف، ولذلك جاءت الجزيرة لتساعد على تحقيق الفكرة، وكذلك كان الإنسان، أو بالأحرى حي بن يقظان، وبذلك تتحد العناصر الثلاثة وتتواشج، لتشكل بنية القصة.

وهي تسعى إلى التعبير عن قدرة الإنسان على تحقيق المعرفة وحده، بقواه الذاتية، من غير معلم، وعلى الوصول من المحسوس إلى المجرد، ومن الجزئي إلى الكلي، والإيمان بالله، بل الخلوص له وحده. وتوفر القصة لهذا الهدف مقومات التحقيق، ولا سيما المكان، وهو جزيرة، وهي مكان معزول، والإنسان فيها وحده، وتكاد الجزيرة ترقى إلى مستوى الإنسان في الأهمية، من ناحية الفن القصصي، ويمكن أن يعتبر المكان الشخصية الثانية في القصة، في مقابل الإنسان الشخصية الأولى، وليس المكان فيها بالشخصية

الثانية، أو المعارضة، بل الإنسان والمكان في القصة متناغمان في انسجام، فقد وفرت الجزيرة للإنسان كل ما يساعد تحقيق وجوده وهدفه، من غير صدام ولا صراع.

والجزيرة شأنها شأن أي جزيرة أخرى، هي مكان تحيط به البحار، وهو معزول عن العالم، وإذا لم تكن الجزيرة مكاناً قاحلاً فهي على الأقل مكان موحش، ولا سيما إذا كانت خالية من البشر، إلا من رجل واحد، ولكن على الرغم من ذلك فقد بدت الجزيرة مكاناً مشوقاً غنياً بالحركة، وما هي بحركة الأفعال والمغامرات، أو حركة العواصف والحيوان، وإنما هي حركة التأمل والتفكير.

ويقوم التشويق في الجزيرة لا بوصفها، وتصوير تفاصيلها، ولا بما تحويه من نادر الحيوان، وهي لا تحوي شيئاً من ذلك، ولا بما يقع فيها من مغامرات، فليس في الجزيرة شيء من ذلك ألبتة، ولكنها مع ذلك مشوقة، والتشويق فيها يقوم على علاقة الإنسان بها، وطبيعة موقفه منها، وأسلوب تعامله معها، وهنا يكمن التشويق، فهي علاقة قائمة على العجائبية، والتعامل معها قائم على الفردة والتميز.

المكان . الولادة

تبدأ علاقة حي بن يقظان بالمكان منذ ولادته، وهي علاقة عجائبية، على الرغم من تعدد الروايات واختلافها، بل إن هذا التعدد نفسه شكل من أشكال العجائبية، فثمة رواية تحكي أنه ولد خارج الجزيرة، ثم حمله المد إليها، إذ وضعت أمه في صندوق، ثم ألقت به في اليم، وتساق هذه الرواية على النحو التالي:

من العجيب في الجزيرة بعد ذلك أن كل ما في الجزيرة مهياً لهذا الطفل الوليد، فهي عند خط الاستواء، ولكن جوها معتدل وليس بحار ولا ساخن، وليس فيها من الوحوش العادية، وليس من العجيب فحسب أن ترعاه غزالة، بل أن يألفه ربرب من الغزلان، وأن تألفه الوحوش.

ومن العجيب في الجزيرة أن المد يحمل الصندوق إلى أجمة ملتفة، ثم ينحسر عنه، ثم يسد الرمل مدخل الأجمة، والشمس تزاور عن المدخل، وفي هذا الموقف العجيب أيضاً طيف من قصة أهل الكهف، كما وردت في القرآن الكريم، ولعل في هذا الطيف ما يقلل من العجائبية، ويجعل الموقف مقبولاً لدى المتلقي، ولكن الفرق يبقى قائماً، فهي قصة إنسان عادي في جزيرة من الخيال يرويهما بشر، وتلك قصة مؤمنين يقصها المولى تعالى، وهي من أحسن القصص، ويبقى بعد ذلك من العجيب أن ترضعه غزالة.

ومن العجيب في الجزيرة بعد ذلك أن كل ما في الجزيرة مهياً لهذا الطفل الوليد، فهي عند خط الاستواء، ولكن جوها معتدل وليس بحار ولا ساخن، وليس فيها من الوحوش العادية، وليس من العجيب فحسب أن ترعاه غزالة، بل أن يألفه ربرب من الغزلان، وأن تألفه الوحوش: ((هي جزيرة من جزائر الهند التي تحت

((كان بإزاء تلك الجزيرة (جزيرة حي بن يقظان)، جزيرة (أخرى) عظيمة متسعة الأكناف... عامرة بالناس، يهلكها رجل منهم شديد الأنفة والغيرة، وكانت له أخت ذات جمال.. فمنعها الأزواج إذ لم يجد لها كفواً، وكان له قريب يسمى يقظان، فتزوجها سراً... ثم إنها حملت منه ووضعت طفلاً، فلما خافت أن يفتضح أمرها، وضعت في تابوت أحكمت زمه... ثم قذفت به في اليم، فصادف ذلك جري الماء بقوة المد، فاحتمله من ليلته إلى ساحل الجزيرة الأخرى المتقدم ذكرها، فأدخله الماء بقوة إلى أجمة ملتفة الشجر عذبة التربة، مستورة عن الرياح والمطر، محجوبة عن الشمس، تزاور عنها إذا طلعت، وتميل إذا غربت... ثم أخذ الماء في الجزر، وبقي التابوت في ذلك الموضع، وعلت الرمال بهبوب الرياح، وتراكمت بعد ذلك حتى سدت مدخل الماء... وكانت مسامير التابوت قد قلقت... فلما اشتد الجوع بذلك الطفل، بكى واستغاث وعالج الحركة، فوقع صوته في أذن ظلية فقدت طيلاها... فلما سمعت الصوت ظنته ولدها، فتتبعت الصوت... حتى وصلت إلى التابوت، ففحصت عنه بأظلافها... حتى طار عن التابوت لوح من أعلاه، فحنت الظلية... وألقمه حلمتها وأروته لبناً سائغاً، وما زالت تتعهد وتربيته وتدفع عنه الأذى)).

وفي هذه الرواية طيف من قصة موسى عليه السلام، كما وردت في القرآن الكريم، يمنحها قدراً غير قليل من المعقولية، ولكنها تظل من العجائب، فتلك قصة نبي، وهذه قصة إنسان عادي، وتلك من كلام الله، وهي مصدقة، وهذه من تأليف بشر وخياله، ولذلك فهي عجيبة.

تحضنه وليداً، وترعاه طفلاً، ويحب عليه حيوانها ومناخها، بل يكف السيل عنه أذا، والشمس تزاور عنه.

وهذه هي إحدى الروايات العجيبة عن الجزيرة وعن سبب وجود حي بن يقظان في الجزيرة، وهي الرواية التي لا تدعمها كثيراً القصة، إنما تدعم رواية أخرى أكثر عجائبية، وأكثر دلالة على التناسب بين حي بن يقظان والجزيرة، وما بينهما من تلازم، فهو ابن الجزيرة بالمعنى الدقيق لكلمة ابن، وليس بالمعنى المجازي، إذ يروي الخبر أن قطعة من أرض الجزيرة فيها طين نقي، تعرضت له الشمس بأشعتها، فحدثت فيه فقاعة، ثم تخمرت، ثم تكونت، وحدثت فيها أعضاء متكاملة، ثم تمخضت عن وليد، رعته بعد ذلك غزالة.

((إن بطناً من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مر السنين والأعوام، حتى امتزج فيها الحار بالبارد، والرطب باليابس، امتزاج تكافؤ وتعادل في القوى... وكان الوسط منها أعدل ما فيها وأتمه مشابهة بمزاج الإنسان، فتمخضت تلك الطينة، وحدث فيها شبه نفاخات الغليان لشدة لزوجتها؛ وحدث في الوسط منها لزوجة ونفاخة صغيرة جداً، منقسمة بقسمين، بينها حجاب رقيق، ممثلة بجسم لطيف هوائي في غاية من الاعتدال... فتعلق به عند ذلك الروح الذي هو من أمر الله تعالى، وتشبث به تشبثاً يعسر انفصاله عنه.... فلما تعلق هذا الروح بتلك القرارة، خضعت له جميع القوى وسجدت له وسخرت بأمر الله تعالى في كمالها.... إلى أن كمل خلقه، وتمت أعضاؤه، وحصل في

إن علاقة حي بن يقظان بالجزيرة تتمثل في مدغامرة التعرف الأول، والكشف البكر، بالنسبة إلى حي بن يقظان وبالنسبة إلى الجزيرة على حد سواء، فهو في هذا العالم وحده، وهو لا يعرف شيئاً، ولم يخض من قبل أي تجربة، وكل شيء بالنسبة إليه جديد.

خط الاستواء، وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب، وبها شجر يثمر نساءً، وهي.... أعدل بقاع الأرض هواءً؛ وأتمها لشروق النور الأعلى عليها استعداداً... ولم يكن بتلك الجزيرة شيء من السباع العادية، فترى الطفل ونما وتغذى بلبن تلك الطيبة إلى أن تم له حولان، وتدرج في المشي وأثغر فكان يتبع تلك الطيبة، وكانت هي ترفق به و ترجمه وتحمله إلى مواضع فيها شجر مشمر، فكانت تطعمه ما تساقط من ثمراتها الحلوة النضيجة؛ وما كان منها صلب القشر كسرتة له بطواحنها؛ ومتى عاد إلى اللبن أروته، ومتى ظمئ إلى الماء أوردته، متى ضحا ظللته؛ ومتى خصر أدفأته... وكان في غدوهم ورواحهم قد ألفهما رب رب يسرح ويبيت معهما حيث ميبتهما، فما زال الطفل مع الأطباء على تلك الحال... فألفته الوحوش وألفها؛ ولم تنكره ولا أنكرها)).

وإذن فالجزيرة مبنية فنياً بصورة خاصة لأجل حي بن يقظان، لتلائمه،

خصائصه وصفاته، وحي بن يقظان لا يفكر في شيء من ذلك كله ألبته، لا لأنه وحده في الجزيرة، ولا لأن القوة الأولى التي يُعملها هي العقل، ولا لأن غايته الأولى هي المعرفة والاستكشاف، لأنه من الممكن بعد أن يحقق له العقل المعرفة والاستكشاف أن يقوده إلى التفكير في التملك والحوز والسيطرة والبناء والتغيير والشعور وبالوحشة والإحساس بالحاجة إلى الآخر، ولا لأنه عرف الله بالتفكير وآمن به بالعقل وأخذ يتعبده، فقد يفعل المؤمن ذلك كله، ويسعى مع ذلك إلى الحوز والتملك والسيطرة ويشعر بحاجة إلى الآخر، وكان من الممكن عندئذ أن يبني مسجداً على أي شكل كان، إن حي بن يقظان بعد المعرفة والاستكشاف، وبعد الإيهان بالله والتعب له، خطأ خطوة حددت شخصيته وميزتها، وحددت طبيعة الجزيرة وميزتها، وهي الخلوص إلى الله عز وجل.

يؤكد ذلك كله أن حي بن يقظان يزور جزيرة أخرى بصحبة أسال، ويلتقي فيها سلامان، ويرى قوماً مؤمنين، يعرفون الله مثله ويعبدونه، وفيهم من يفكر ويعقل، ويمكنه أن يفكر فيها ويعقل، ويمكن أن يصلي فيها لله وأن يتعبده، ولكنه يصمم على العودة إلى الجزيرة، لا لأنه فيها وحده فحسب، بل لأنه يستطيع فيها أن يكون خالصاً لله وحده، لا يقني فيها ولا يبني، بل يتخلص من كل محسوس، حتى الجسد، وهو ما تتيحه له الجزيرة الأولى، ولا يتيحه له سواها، لأنها جزيرة بدائية أولية، هي مجرد قاعدة أولية حسية للتجرد عن المحسوس، هي أشبه بقاعدة انطلاق نحو الفضاء.

حد خروج الجنين من البطن... فلما كمل انشقت عنه تلك الأغشية، بشبه المخاض، وتصعد باقي الطينة إذ كان قد لحقه الجفاف... ثم استغاث ذلك الطفل... فلبته ظبية فقدت طلاها)).

إن حي هو ابن تلك الجزيرة، فهي أمه، وهي مجال خبرته، وموضع استكشافه، ومن الطين المحسوس يرقى إلى المفهوم المجرد، ولا يمكنه العيش إلا عليها، فهي التي تساعد على تحقيق شخصيته، ومن هنا تبرز أهمية الجزيرة، وتبرز أهمية عيشه فيها، وتعامله معها، وأهمية هذا التعامل الغريب الخاص الفريد.

المكان. الاستكشاف والكشف

إن علاقة حي بن يقظان بالجزيرة تتمثل في مغامرة التعرف الأول، والكشف المبكر، بالنسبة إلى حي بن يقظان وبالنسبة إلى الجزيرة على حد سواء، فهو في هذا العالم وحده، وهو لا يعرف شيئاً، ولم يخض من قبل أي تجربة، وكل شيء بالنسبة إليه جديد، وكل أسلوب من أساليب تعامله أو موقف من مواقفه هو جديد وغير متوقع، والجزيرة نفسها تساعد على ذلك، بل هي مهياة له، وهذا هو سر مناسبة المكان لفكرة القصة وهدفها، ومناسبة المكان للشخصية.

وموقف حي من المكان هو الذي يمنح المكان أيضاً خصوصيته، فهو لا يفكر في بناء سد، أو إشادة قصر، أو تحويل نهر، أو استكثار المحاصيل، أو صيد الوحوش، أو اختراع آلة، وهو لا يشعر بالوحشة ولا الاكتئاب، ولا ينتظر صديقاً زائراً ولا يتوقع ظهور امرأة، كما قد يتوقع القارئ، إن حي بن يقظان لا يفكر بشيء من ذلك البتة، ولو فكر لتغير المكان كله، ولتغيرت

عنه بعد ذلك، فاقصر على الفكرة في ذلك الشيء.... وسلا عن الجسد وطرحه، وعلم أن أمه التي عطف عليه وأرضعته، إنما كانت ذلك الشيء المرتحل، وعنه كانت تصدر تلك الأفعال كلها، لا هذا الجسد العاطل، وأن هذا الجسد بجملة، إنما هو كالألة وبمنزلة العصي التي اتخذها هو لقتال الوحوش، فانتقلت علاقته عن الجسد إلى صاحب الجسد ومحركه، ولم يبق له شوق إلا إليه)).

إن وقوف حي بن يقظان على حقيقة الروح وتعلقه بها، وانصرافه عن الجسد، منذ البدء، يحدد شخصيته كلها، ويحدد شخصية الجزيرة، ولذلك يكتشف في الجزيرة ما يكتشف، ويعرف ما يعرف، ولكنه يوظف ذلك كله من أجل التوجه إلى الله وحده، والخلوص له وحده، والأمر لا يتعلق بتطور في شخصه، إنما يتعلق باستعداد وتهيؤ منذ البدء.

وهذا ما جعله يقتصد في طعامه وشرابه، بل فكر في أن يتخلى كلية عن الطعام والشراب، ولكن تبين له أن التخلي عن الطعام كلية يعني فساد الجسد، أي هلاكه، ولذلك قرر أن يأخذ من الطعام ما يمسك عليه نفسه، ويساعده على التأمل والعبادة، وأن يأخذ من النباتات والبقول بقدر حتى لا تفنى، وألا يطرح النوى إلا في موضع يساعد على الإنبات، وألا يكثر من لحم الحيوان، حتى لا يفنى، وغايته الأولى من ذلك كله ليست شهوة الطعام، إنما غايته منها أن تعينه على التعبد لله، والسعي إلى الخلوص له.

((...فصرأى أن الحزم له أن يفرض لنفسه فيها حدوداً لا يتعداها، ومقادير لا يتجاوزها... وفي المدة التي تكون

هذا الخلوص إلى الله جدد طبيعة الجزيرة، فلم يبق فيها قصراً، ولم يغير في طبيعتها، ولم يأخذ منها ما يزيد عن حاجته، بل كان يأخذ منها أقل مما هو في حاجة إليه، وهو الذي كان يقلل من حاجته إلى الطعام والشراب، فكان يصوم كثيراً، بل كان يواصل الصيام، حتى يغيب عن حسه كي يعيش مع ما لا يدركه الحس.

هذا الخلوص لله هو الذي جعل القصة تجعل الجزيرة على ما هي عليه، فهي عند خط الاستواء، ولكنها ليست حارة، والوحش فيها ليس كالوحوش العادية، ولا عواصف فيها ولا زلازل ولا براكين، وكل شيء متوافر فيها لحي بن يقظان بأيسر السبل، فإمد يحمله إليها وهو في الصندوق الذي ألقته أمه فيه وقذفت به في البحر، وإمد يضعه في فوهة كهف، ثم ينحسر عنه، ويتجمع في مدخل الكهف الطين حتى لا يدخل المد الثانية، وتأتي إليه غزالة فترضعه وترعاه، ويألفه ريب من الغزلان، بل تألفه الوحوش.

ومع ذلك، فإن حي بن يقظان مهياً منذ البدء للخلوص إلى الله، والتجرد عن كل ما سواه، فبعد أن تموت أمه الغزالة، التي أرضعته، وربته، يشق صدرها، ويستخرج القلب، ويفحص فيه عن سر الحركة والحياة، ثم يدرك أخيراً أن أمه الغزالة ليست هذا الجسد، إنما هي تلك الروح، فلا يحزن لموتها، لأنه يدرك أن الروح باقية، وهو يرى الروح متجلية في سائر الغزلان.

((فصار عنده الجسد كله خسيساً، لا قدر له بالإضافة إلى ذلك الشيء الذي اعتقد في نفسه أنه يسكنه مدة ويرحل

إن وقوف حي بن يقظان على حقيقة الروح وتعلقه بها، وانصرافه عن الجسد، منذ البدء، يحدد شخصيته كلها، ويحدد شخصية الجزيرة، ولذلك يكتشف في الجزيرة ما يكتشف، ويعرف ما يعرف، ولكنه يوظف ذلك كله من أجل التوجه إلى الله وحده، والخلوص له وحده، والأمر لا يتعلق بتطور في شخصه، إنما يتعلق باستعداد وتهيؤ منذ البدء.

المكان. تحقيق الذات

إن شخصية حي بن يقظان هي التي حددت شخصية الجزيرة، ولكن الجزيرة هي التي ساعدت حي بن يقظان على تحقيق شخصيته، فهو يتعلم دفن جثة أمه الغزالة في التراب من الغراب الذي دفن جثة أخيه الغراب الميت، والموقف مستوحى من القرآن الكريم، في قصة ولدي آدم، ويتعلم حي من الطير كيف يستر جسمه بالريش، ثم من جلد الحيوان، ويصطنع الرماح والتروس، ويتخذ من جحر سكيناً له، ثم يعيش في مغارة، ويصنع لها باباً، ويستألف بعض الحيوان، ويحفظ فضلة الطعام، ولا يرميه، ولكنه لا يدخره ولا يخزنه، فهو يتعلم من الجزيرة كل شيء، وهو لا يغير في معالم الجزيرة، بل يحافظ عليها.

((واكتسى بجلود الحيوانات التي كان يشرحها، واحتذى بها.... واهتدى إلى البناء بما رأى من فعل الخطاطيف، فاتخذ مخزناً وبيتاً لفضلة غذائه،

بين العبادات، فنظر أولاً إلى أجناس ما به يتغذى، فرآها ثلاثة أضرب: أولاً.... أصناف البقول الرطبة التي يمكن الاغتذاء بها، ثانياً: ثمرات النبات الذي تم وانتهى وأخرج بذرة ليتكون منه آخر من نوعه حفظاً له، وهي أصناف الفواكه رطبها ويابسها. ثالثاً حيوان من الحيوانات التي يتغذى بها.... وكان قد صبح عنده أن هذه الأجناس كلها، من فعل ذلك الموجود الواجب الوجود الذي تبين له أن سعادته في القرب منه.... فخرأى أن الصواب كان له لو أمكن أن يمتنع عن الغذاء جملة واحدة، لكنه لما لم يمكنه ذلك، لأنه إن امتنع عنه آل ذلك إلى فساد جسمه... ورأى أن يأخذ من هذه الأجناس إذا عدت أيها تيسر له.... على شرط التحفظ على ذلك البذر، بأن لا يأكله ولا يفسده ولا يلقيه في موضع لا يصلح للنبات... وأما من البقول.... والشرط عليه أن يقصد أكثرها وجوداً وأقواها توليداً، وألا يستأصل أصولها ولا يفني بزرها... خان عدم هذه، فله أن يأخذ من الحيوان أو من بيضه، والشرط عليه من الحيوان أن يأخذ من أكثره وجوداً، ولا يستأصل منه نوعاً بأسره... وأما المقدار فخرأى أن يكون بحسب ما يسد خلة الجوع ولا يزيد عليها...)).

فما تثبت الأرض، وما تحمل الأشجار من ثمار، وما على الأرض من حيوان، هو كله من صنع الله، وبما أن الغاية من العيش هي التعبد لله، والتقرب إليه، والخلوص له، فالغاية من الطعام ليست متعة الطعام، وليست لذة الشبع أو النهم، إنما الغاية من الطعام حفظ النفس، وإقامة الأود، لتتمكن النفس من التعبد لله، والتقرب إليه، لأن الغاية من العيش كله هي القرب من الله تعالى.

**أدرك أن الكواكب والنجوم
عالية سامية، نقية طاهرة،
بعيدة عن الجسد، بل هي نور
شفاف خالص، لا تكف عن
الحركة والدوران، فقرر أن
يتشبه بها، فأخذ يقلدها في
حركاتها، ويدور حول نفسه،
ليتوحد مع حركة الكون،
حتى ينال منه الدوار، ويغيب
عن عالم الحس، ويدخل في
عالم الحدس.**

((فلما وقف بهذا النظر على أن حقيقة
الروح الحيواني، الذي كان تشوقه إليه
أبداً، مركبة من معنى الجسمية، ومن
معنى آخر زائد على الجسمية، وأن معنى
الجسمية مشترك، ولسائر الأجسام،
والمعنى الآخر المقترن به هو وحده، هان
عنده معنى الجسمية فاطرحه، وتعلق
فكره بالمعنى الثاني، وهو الذي يعبر عنه
بالنفس؛ فتشوق إلى التحقق به فالتزم
الفكرة فيه)).

ويتأمل الأفلاك فيدرك أنها سامية، ويرى
حركاتها فيدرك أن الكون دائري، وأن
الكواكب والنجوم كلها على شكل كرة.

((وكان يتربقب إذا طلع كوكب من الكواكب
على دائرة كبيرة، وطلع كوكب آخر على
دائرة صغيرة، وكان طلوعهما معاً، فكان
يرى غروبهما معاً، واطرد له في ذلك
جميع الكواكب وفي جميع الأوقات،
فتبين له بذلك أن الفلك على شكل
الكرة، وقوى ذلك في اعتقاده ما رآه من
رجوع الشمس والقمر وسائر الكواكب إلى
المشرق، بعد مغيبها بالمغرب، وما رآه أيضاً
من أنها تظهر لبصره على قدر واحد
من العظم في حال طلوعها وتوسطها
وغروبها، وأنها لو كانت حركتها على غير
شكل الكرة لكانت لا محالة في بعض
الأوقات، أقرب إلى بصره منها في وقت
آخر.. فلما لم يكن شيء من ذلك؛ تحقق
عنده كروية الشكل)).

وأدرك أن الكواكب والنجوم عالية سامية،
نقية طاهرة، بعيدة عن الجسد، بل هي
نور شفاف خالص، لا تكف عن الحركة
والدوران، فقرر أن يتشبه بها، فأخذ
يقلدها في حركاتها، ويدور حول نفسه،

وحصن عليه بباب من القصب المربوط
بعضه إلى بعض،.... واستألف جوانح
الطير ليستعين بها في الصيد، واتخذ
الدواجن ببيضها وفراخها، واتخذ من
صياصي البقر الوحشية شبه الأسنة،
وركبها في القصب القوي، وفي عصي
الزان وغيرها، واستعان في ذلك بالنار
وبحروف الحجارة، حتى صارت شبه
الرماح، واتخذ ترسه من جلود... ولم
ير شيئاً أنجع له من أن يتألف بعض
الحيوانات الشديدة العدو، ويحسن إليها
بإعداد الغذاء الذي يصلح لها، حتى
يتأتى له الركوب عليها ومطاردة سائر
الأصناف بها)).

ويقرن نفسه بالحيوان فيدرك أنه متميز
عنه بالعقل والإدراك، فهو مشترك مع
سائر الحيوان بالجسد، ولكنه مختلف
عنه بالنفس، ولذلك يعلى من شأن ما هو
متميز به ومنفرد، وهو النفس.

المكان. منطلق التقرب إلى الله تعالى ولذلك يتميز هذا الإنسان بأنه يحقق ذات الإنسان العارف المسائل الباحث عن النظر إلى الذات الإلهية، وليس الإنسان الساعي إلى تحقيق ذاته بالطعام والشراب والتملك، ولذلك لا يتدخل في المكان إلا بقدر ما يخدم هذا الهدف الشريف، بل إنه كان يصون الجزيرة ويرعاها ويرعى كائناتها.

((ألزم نفسه ألا يرى ذا حاجة أو عاهة أو مضرة، أو ذا عائق من الحيوان أو النبات، وهو يقدر على إزالتها عنه إلا ويزيلها. فمتى وقع بصره على نبات قد حجبته عن الشمس حاجب أو تعلق به نبات آخر يؤذيه، أو عطش عطشاً يكاد يفسده، أزال عنه ذلك الحاجب إن كان ما يزال، وفصل بينه وبين ذلك المؤذي بفصل لا يضر المؤذي، وتعهده بالسقي ما أمكنه، ومتى وقع بصره على حيوان قد أرهقه سبع أو نشب به ناشب، أو تعلق به شوك، أو سقط على عينيه أو أذنيه شيء يؤذيه، أو مسه ظمأ أو جوع، تكفل بإزالة ذلك كله عنه جهده وأطعمه وسقاه. ومتى وقع بصره على ماء يسيل إلى سقي نبات أو حيوان وقد عاقه عن ممره ذلك عائق، من حجر سقط فيه، أو جرف انهار عليه، أزال ذلك كله عنه)).

إن حي يعنى بالكائنات كلها، لأنه يدرك أن فيها روحاً، وأن الروح واحدة، وأن لهذه الروح أشكالاً مختلفة من التجليات في الأجسام، ولكن الجوهر واحد، ولعل أسمى أشكال التجلي للروح هو في الإنسان.

((إذ قد تبين أن هذا الروح دائم الفيضان

ليتوحد مع حركة الكون، حتى ينال منه الدوار، ويغيب عن عالم الحس، ويدخل في عالم الحس.

((فكان تشبهه بها فيه أن ألزم نفسه دوام الطهارة وإزالة الدنس والرجس عن جسمه والاعتسال بالماء في أكثر الأوقات، وتنظيف ما كان من أظافره وأسنانه ومغابن بدنه، وتطيبها بما أمكن من طيبات النبات وصنوف الدهون العطرية، وتعهده لباسه بالتنظيف والتطيب حتى كان يتلألاً حسناً وجمالاً ونظافة وطيباً.... والزم الحركة على الاستدارة: فتارة كان يطوف بالجزيرة، ويدور على ساحلها ويسبح بأكتافها، وتارة كان يطوف ببيتته، أو ببعض الكدى أدواراً معدودة: أنا مشياً، أنا هرولة؛ وتارة يدور على نفسه حتى يغشى عليه)).

ولم تكن هذه المعرفة غاية في ذاتها، بل هي معرفة قادت إلى الإيمان بالله، والانشغال به عما سواه، والتوجه إليه: ((صار بحيث لا يقع بصره على شيء من الأشياء، إلا ويرى فيه أثر الصنعة، ومن حينه، فينتقل بفكره على الفور إلى الصانع، ويترك المصنوع، حتى اشتد شوقه إليه، وانزعج قلبه بالكلية عن العالم الأدنى المحسوس، وتعلق بالعالم الأرفع المعقول)).

ويبرز هنا المكان عنصراً أساسياً إلى جانب الإنسان، ولكن تظل القيمة الأولى للإنسان، أو بالأحرى لهدف هذا الإنسان من العيش في هذه الجزيرة، وهو الاكتشاف والمعرفة للوصول إلى من المحسوس والجزئي والعارض إلى المجرد والكلي والخالد، من الكائنات إلى مبدع الكائنات.

المحسوسات، ويعمل ذهنه في فكرة واحدة، وهي التفكير في الله، حتى لا يشغل ذهنه فيما سواه، لأن الوصول إلى معرفة الذات الإلهية لا تتحقق بشيء من الحواس:

((وقد تبين إن هذا الموجود الواجب الوجود، بريء من صفات الأجسام من جميع الاتجاهات، فإذن لا سبيل إلى إدراكه إلا بشيء ليس بجسم، ولا هو قوة في جسم، ولا تعلق له وجه من الوجوه بالأجسام، ولا هو داخل فيها ولا خارج عنها، ولا متصل بها ولا منفصل عنها)). ثم كان يلزم نفسه حالات من الجوع والتأمل والغياب عن الذات، حتى يتخلص من الرغبات.

((كان يلزم الفكرة في ذلك الموجود الواجب الوجود، ثم يقطع علائق المحسوسات، ويغمر عينيه، ويسد أذنيه، ويضرب جهده عن تتبع الخيال، ويروم بمبلغ طاقته ألا يفكر في شيء سواه، ولا يشرك به أحداً، ويستعين على ذلك بالاستدارة على نفسه والاستحاث فيها، فكان إذا اشتد في الاستدارة، غابت عنه جميع المحسوسات، وضعف الخيال وسائر القوى التي هي الآلات الجسمانية... ودأب على ذلك مدة وهو يجاهد قواه الجسمانية وتجاهده، وينازعها وتنازعه في الأوقات التي يكون له عليها الظهور، وتتخلص فكرته عن الشوب، وما زال يقتصر على السكون في قصر مغارته مطرقاً، غاضاً بصره، معرضاً عن جميع المحسوسات والقوى الجسمانية، مجتمع الهم والفكرة في الموجود الواجب الوجود وحده دون شركه؛ فمضى سنح بخياله سانح سواه، طرده عن

من عند الله عز وجل، وأنه بمنزلة نور الشمس الذي هو دائم الفيضان على العالم، فمن الأجسام ما لا يستضيء به، وهو الهواء الشفاف جداً؛ ومنها ما يستضيء به بعض الاستضاءة، وهي الأجسام الكثيفة غير الصقيلة، وهذه تختلف في قبول الضياء، وتختلف بحسب ذلك ألوانها، ومنها ما يستضيء به غاية الاستضاءة وهي الأجسام الصقيلة كالمرآة ونحوها... ومنها ما لا يظهر أثره فيه لعدم الاستعداد، وهي الجمادات التي لا حياة لها... ومنها ما يظهر أثره فيه، وهي أنواع النبات بحسب استعداداتها... ومنها ما يظهر أثره فيه ظهوراً كثيراً.... ومن الحيوان ما يزيد على شدة قبوله للروح أنه يحكي الروح ويتصور بصورته، وهو الإنسان خاصة)).

ولعل أهم ما مارسه حي بن يقظان في الجزيرة هو الخلو لله تعالى، والتمثل بصفاته، ما أمكن، وأول خطوة كانت الرضا بما يعطيه، ونفسه له:

((وكدلك رأى أنه بجزئه الأشرف الذي به عرف الموجود الواجب الوجود، فيه شبه ما منه من حيث هو منزّه عن صفات الأجسام، وكما أن الواجب الوجود منزّه عنها، فرأى أيضاً أنه يجب عليه أن يسعى في تحصيل صفاته لنفسه من أي وجه أمكن، وأن يتخلق بأخلاقه ويقتدي بأفعاله، ويجد في تنفيذ إرادته، ويسلم الأمر له، ويرضى بجميع حكمه، رضى من قلبه ظاهراً وباطناً، بحيث يسر به وإن كان مؤثماً لجسمه وضاراً به ومتلفاً لبدنه بالجملة)).

والخطوة الثانية هي الاستغراق في التفكير، فكان يغمر عينيه عن رؤية

**عنيت القصة في المكان الأول،
وهو جزيرة حي، بالأرض،
وما عليها من نبات وحيوان،
ثم عنيت بجسد حي بن يقظان
وذاته، ثم ارتقت إلى السماء
وما فيها من نجوم وأبراج،
وصورت القصة علاقة حي
مع الجزيرة، وقامت تلك
العلاقة على التأمل والتفكير،
والبحث والاستقراء.**

وتأخذ الجزيرة من القصة حيزاً قليلاً من الوصف والتصوير، ولكن من غير استغراق ولا تفصيل، ومن خلال حديث أسال عنها لحي بن يقظان، إذ يصل خبر حي إلى تلك الجزيرة، فيرغب أسال في الوصول إليه والتعرف عليه، ويكون له ذلك عن طريق إحدى السفن العابرة، ويلتقيان، ويتعارفان، بعد قدر قليل من النفور ودهشة اللقاء الأول، وسرعان ما يدرك أسال أن ما وصل إليه حي بالتأمل والتفكير هو مثل ما وصل إليه أسال عن طريق النبي والرسول، وأن المنقول يتطابق والمعقول.

((هي جزيرة قريبة من الجزيرة التي ولد بها حي بن يقظان، انتقلت إليها ملة من الملل الصحيحة المأخوذة على بعض الأنبياء المتقدمين، صلوات الله عليهم، وكان قد نشأ بها فتيان من أهل الفضل والخير، يسمى أحدهما «أسال» والآخر «سلامان» فتلقيا هذه الملة وقبلها أحسن قبول.... وأما أسال فكان أشد غوصاً على الباطن، وأكثر عشوراً على المعاني الروحانية

خياله جهده، ودافعه وراض نفسه على ذلك، ودأب فيه مدة طويلة، بحيث تمر عليه عدة أيام لا يتغذى فيها ولا يتحرك، وفي خلال شدة مجاهدته هذه ربما كانت تغيب عن ذكره وفكره جميع الأشياء إلا ذاته، فإنها كانت لا تغيب عنه في وقت استغراقه بمشاهدة الموجود الأول الحق الواجب الوجود)).

تلك هي غاية القصة، وهي الغاية من الجزيرة، وهي الغاية من حي بن يقظان، ولأجل هذه الفكرة الجلية بني فضاء القصة، ولتأكيد ذلك كان لا بد من ابتلاء حي بن يقظان بالرحيل إلى جزيرة أخرى، ولقاء الناس، ليعرف حقيقة ذاته، وحقيقة ما توصل إليه بالكشف والاكتشاف.

ثانياً. الجزيرة المأهولة

المكان. المجتمع والدين

وثمة مكان آخر غير الجزيرة المعزولة، أو جزيرة حي بن يقظان، هو جزيرة أسال وسلامان، أو الجزيرة المأهولة، وهي أيضاً جزيرة، ولكنها جزيرة مختلفة الاختلاف كله عن جزيرة حي بن يقظان، ففيها مدينة، وهي مأهولة بالبشر، وقد جاءها نبي، أو وصلت إليها رسالته، والناس فيها على الدين القويم والشريعة الصحيحة، ولكن أكثرهم آخذ بحطام الدنيا، ومشغول بالمال والأعمال، ولاه عن التعمق في الدين، وبعيد عن الزهد، وفيها رجлан، أولهما آخذ برأي الجماعة، مسلم بما وصل إليه، والآخر مستغرق في التفكير، راغب في المعرفة، ساع إلى التقشف، يدل اسم كل منهما على شخصيته، الأول سلامان، فهو من السلام والتسليم، والثاني أسال، وهو من السؤال والتفكير.

فيها من العالم...وصف له جميع ما ورد في الشريعة من وصف العالم الإلهي، والجنة والنار، والبعث والنشور، والحشر والحساب، والميزان والصراط... ثم جاء يسأله عما جاء به من الفرائض، ووضع من العبادات؛ فوصف له الصلاة والزكاة، والصيام والحج، وما أشبهها من الأعمال الظاهرة؛ فتلقى ذلك والتزمه، وأخذ نفسه بأدائه... إلا أنه بقي في نفسه أمران كان يتعجب منهما... أحدهما: لِمَ ضرب هذا الرسول الأمثال للناس في أكثر ما وصفه من أمر العالم الإلهي، وأضرب عن المكاشفة حتى وقع الناس في أمر عظيم من التجسيم، واعتقاد أشياء في ذات الحق هو منزّه عنها وبريء منها؟ وكذلك في أمر الثواب والعقاب! والأمر الآخر: لِمَ اقتصر على هذه الفرائض ووظائف العبادات وأباحت الاقتناء للأموال والتوسع في المأكل، حتى يفزع الناس للاشتغال بالباطل، والإعراض عن الحق؟ وكان رأيّه هو ألا يتناول أحد شيئاً إلا ما يقيم به من الرمق؛ وأما الأموال فلم تكن لها عنده معنى. وكان يرى ما في الشرع من الأحكام في أمر الأموال: كالزكاة وتشعبها، والبيع والربا والحدود والعقوبات، فكان يستغرب هذا كله ويراه تطويلاً، ويقول: إن الناس لو فهموا الأمر على حقيقته لأعرضوا عن هذه البواطل، وأقبلوا على الحق، واستغنوا عن هذا كله)).

وإذن فالجزيرة الثانية هي جزيرة عادية، والمدينة التي فيها هي مثل باقي مدن العالم، والناس فيها هم الناس أنفسهم في أي زمان أو مكان، تشغلهم الحياة الدنيا، بما فيها من تعلق بأسباب الحياة، من ملذات ومتع وأموال، مع المعرفة بالحق والشرع، وإدراك للقيم السامية،

يتألف الفضاء في قصة حي بن يقظان من ثلاثة أمكنة، الأول قريب حاضر، يتم تصويره بالتفصيل، ويكون التعامل معه تأثراً وتأثيراً، وهو الجزيرة التي يعيش فيها حي بن يقظان، والثاني بعيد غير حاضر، إنما يتم ذكره، ويوصف بإيجاز، ويكون له قليل جداً من التأثير في حي، وهو الجزيرة التي ذهب إليها مع أسال ثم سرعان ما عاد منها، والمكان الثالث غائب لا تشير القصة ولا تذكره ولا تعرفه ولا يعرفه حي.

وأطمع في التأويل، وأما سلامان فكان أكثر احتفاظاً بالظاهر، وأشدّ بعداً عن التأويل، وأوقف عن التصرف والتأمل... وكان في تلك الشريعة أقوال تحمل على العزلة والانفراد، وتدلل على أن الفوز والنجاة فيهما؛ وأقوال آخر تحمل على المعاشرة وملازمة الجماعة، فتعلق أسال بطلب العزلة... تعلق سلامان بملازمة الجماعة... وكان اختلافهما في هذا الرأي سبب افتراقهما)).

ويسمع أسال بحى بن يقظان، فيركب إليه البحر، وينزل في جزيرته، وبعد قدر غير قليل من معاناة التفاهم بينهما، بدءاً بالإشارات وانتهاء باللغة، كان بينهما التواصل، ويتحدث أسال إلى حي عن جزيرته وأهلها، وعن المال والزكاة والعبادات والأعمال، فيستغرب حي بن يقظان هذا السعي.

((فجعل أسال يصف له شأن جزيرته وما

لهم الحق سراً وجهاراً، فلا يزيدهم ذلك إلا نبواً ونفارا، مع أنهم كانوا محبين للخير، راغبين في الحق، إلا أنهم لنقص فطرتهم كانوا لا يطلبون الحق من طريقة ولا يأخذونه لجهة تحقيقه... فيئس من إصلاحهم، وانقطع رجاءه من صلاحهم لقلة قبولهم... فاعتذر عما تكلم به معهم... وأوصاهم بملازمة ما هم عليه من التزام حدود الشرع والأعمال الظاهرة)).

المكان. تمسك حي بن يقظان بذاته

إن حي بن يقظان في الجزيرة المأهولة هو نفسه في الجزيرة المعزولة، لا يخضع للمكان، ولا يستسلم له، يتعرف إلى المكان، ويكتشفه، ويدرك أبعاده، ويعرف ما فيه، ولا يستسلم له ولا يخضع، ولا يستغرق فيه، بل يظل متمسكاً بذاته، وينتقل من المكان الحسي إلى المعرفة العقلية، فيدرك أن هذه هي طبيعة البشر، وهذه هي سنة الله في خلقه، وسرعان ما يرجع إلى جزيرته، ويرجع معه أسال، وقد استقر في روع أسال أن المنقول لا يختلف عن المعقول، بل هما متطابقان، كما استقر في روع حي أن أكثر البشر عن الحق لاهون، وأنهم آخذون بالمتع والملاذات، وأنهم لا يقدرُونَ على أن يلزموا أنفسهم بمثل ما ألزم هو به نفسه، ولا يضيره ذلك، وما عليه إلا أن يحقق ذاته التي اختارها لذاته بحرية، وهذا لا يتحقق له إلا في جزيرته المعزولة، حيث يقيم فيها يتعبد ربه، راجياً القرب والوصول، وبصحبه أسال يبغى أن يبلغ ما بلغه حي بن يقظان، إلى أن أتاهما اليقين.

((وطلب حي بن يقظان مقامه الكريم بالنحو الذي طلبه أولاً حتى عاد إليه،

وعدم القدرة على الخلوص من سفاسف الأمور، إلا فئة قليلة تنذر نفسها للحق والقيم، وحي لا يدرك ذلك، لذلك يعزم على زيارة الجزيرة مع أسال لرؤية الناس وهدايتهم.

((فلما اشتد إشفاقه على الناس، وطمع أن تكون نجاتهم على يديه، حدث له النية في الوصول إليهم، وإيضاح الحق لديهم، وتبيينه لهم)).

إن عزم حي بن يقظان على زيارة الجزيرة لم يكن رغبة منه في لقاء الناس، والاجتماع بهم، أي إن هذه العزم ليس تعبيراً عن رغبة في التواصل الاجتماعي، إنما كان تعبيراً عن رغبة لديه في تعريف الناس بما عرف، لإدراكه أنه هو الحق.

المكان. بين حي بن يقظان والعامّة من الناس

ويصل حي بن يقظان مع أسال إلى الجزيرة المأهولة، فيقبل عليه الناس يستمعون إليه، ويتلقونونه في البدء بالإعجاب والتقدير، ولكن سرعان ما ينفرون عنه، عندما يأخذ في الحديث إليهم عما عرف واستكشف، وما حصل معه من الكشف، فيدرك أنهم مشغولون بالحياة، آخذون بالقشور، وأنهم متعلقون بالأسلاب والأموال، وأنه لا طاقة لهم بما هو عليه، فيعزم على الرجوع إلى جزيرته، ويرجع معه أسال.

((فما هو إلا أن ترقى عن الظاهر قليلاً، وأخذ في وصف ما سبق إلى فهمهم خلافه، فجعلوا ينقبضون منه، وتشمئز نفوسهم مما يأتي به، ويتسخطونه بقلوبهم، وإن أظهروا له الرضا في وجهه إكراماً لغربته فيهم... وما زال حي بن يقظان يستلطفهم ليلاً ونهاراً، ويبين

واقتردى به أسال حتى قرب منه أو كاد، وعبد الله في تلك الجزيرة حتى أتاهما اليقين)).

وإذن، حي بن يقظان يسعى إلى الفعل والتغيير، ولا يستسلم للانفعال والإذعان للواقع، ولذلك يقرر الرحيل إلى تلك الجزيرة المأهولة للفعل فيها والتغيير، ولكنه في الحقيقة لا يفلح، وسرعان ما يعود إلى جزيرته.

إن حي قادر على الفعل والتغيير في داخل ذاته، والوصول إلى المعرفة، وليس بقادر على الفعل والتغيير في الواقع الخارجي، فهو رجل تأمل وتفكير، وليس رجل فعل وتغيير، حتى في جزيرته المعزولة لا يأتي بفعل فيه تغيير في الطبيعة، فهو لا يبني بيتاً ولا قصراً، ولا يشق قناة، ولا يحفر خندقاً، أي إنه ليس رجل حيلة وصناعة، إنما هو رجل فكر ووجدان، يتأمل الكون، ويعرف الحق والخير، وينفعل بما حوله، ويحول انفعاله إلى فكرة، ثم يحقق هذه الفكرة في حياته الواقعية. ولكنه، مع ذلك، لا يستسلم للواقع، ولا يمنحه ذاته، وإن كان لا يغير في الواقع أيضاً، ولا يبدل فيه، بل ينتقل من الواقع إلى الفكرة، ويتمسك بالفكرة والقيمة ليحققها، ويحقق بها ذاته.

وإذن، فالجزيرة الثانية هي مكان أيضاً للاختبار والمعرفة، والقصة لا تتوسع في وصفها، ولا تستغرق في التصوير، بل تكتفي بالإشارة، والوصف السريع، فما هي بالجزيرة المتميزة، مثل جزيرة حي، بل هي جزيرة عادية، أو مدينة أو قرية عادية مثل سائر المدن والقرى في العالم،

فيها أصناف شتى من الناس، وللمتلقي أن يتخيلها، وهو لا يجد صعوبة في تخيلها.

ولقد اقتدى أسال بحي بن يقظان، حتى قرب من منزلته أو كاد، وفي هذا ما يؤكد فريدة حي بن يقظان، ويدل على بلوغه درجة من الكشف والاكتشاف والرؤية والوصول كاد يبلغها أسال، وهو ما يعزز فكرة القصة، ولأجلها بنيت الجزيرة، ولأجل الفكرة كانت ولادة حي في الجزيرة من طين، أو نشأته فيها، مما يؤكد خصوصية التجربة وفراستها، ويؤكد خصوصية الجزيرة وتميزها.

ثالثاً. مقارنة بين الجزيرة المأهولة والجزيرة المعزولة

والطريف أن جزيرة حي بن يقظان هادئة ساكنة، آمنة مطمئنة، لا تنور فيها عاصفة، ولا يجتاحها إعصار، بل لا تهب فيها ريح، ولا تجري فيها سيول، ولا تهطل عليها أمطار، ولا يشتد بها حر أو قر، ومن الطريف أيضاً أن حي بن يقظان لا يناله فيها عارض من ظمأ أو جوع، ولا يمرض فيها ولا يعرى، ولا تخزه شوكة، ولا يهسه فيها ألم، ولا يتعرثر فيها بحجر ولا يصطدم بجذع، ولا يغضب ولا يشقى، ولا يهسه شيء من حزن أو أسى، ولا تنور في نفسه رغبة، ولا يفكر حتى في جمع طعام وادخاره إلى غد، أو الإمساك بطير وحبسه، فكأنه في جنة الخلد، وفي نعيم لا يتغير ونعمة لا تحول، وكيف لا وهو رجل تفكير وتأمل.

ويلاحظ اختيار القصة جزيرة لا غابة

ولا جبلاً ولا غاراً، ومعظم الأنبياء تعبدوا ربهم في جبل أو غار، والغاية أن يكون حي بن يقظان حراً مستقلاً، لا يصل إليه أحد، ولا يفسد عليه ما وصل إليه أحد، وهو يطوف في أرجاء الجزيرة الفساح، وأنحائها البعيدة، ولكن من غير أن يتصل بأحد، أو ينتقل إلى مكان آخر مختلف، فهو في الجزيرة وحده، متوحد، حر، مستقل، قوي الإرادة، بعيد التفكير، لا يخضع لعادة، ولا يجبره عرف، أو يشمل قانون، إلا ما يختطه لنفسه من عرف، أو يضعه لذاته من قانون، فما هو بمنعزل، إنما هو مستقل، والماء يحيط بالجزيرة من كل جانب، أو هو من حولها كلها، والماء حياة، فهي جزيرة الحياة والأحياء، وليست جزيرة الموت.

ونزول أسال في الجزيرة لم يفسد عليه ما وصل إليه من كشف واكتشاف، بل زاده يقينا، وزيارته التي لم تطل إلى الجزيرة المأهولة زادته أيضاً معرفة بها وصل إليه، وزادت قناعته به قوة، وزادت من تمسكه به، وحرصه عليه.

وليس في الجزيرة امرأة ولا مال، أي ليس فيها شهوة ولا طمع ولا تنافس، وليس فيها سعي ولا عمل، إنما فيها إرادة حرة وتفكير، وليس هذا كله بغريب، فقصة حي لا تقوم على المغامرة، وليست غايتها الإثارة والتشويق، إنما غايتها التأمل والتفكير، والكشف عما وراء المادة والحس من معانٍ وقيم، ولكنها في حد ذاتها لا تخلو من إثارة التشويق لدى المتلقي، بما فيها من متعة الكشف

الأول عن المعاني والقيم، وكأن حي طفل يتعرف إلى العالم أول مرة، بل كأنه آدم جديد، بل هو كذلك، وكأن الجزيرة عذراء كما يقال، لم تطأها من قبل قدم، وحي أول من يجوس في أرجائها، وهي أيضاً كذلك، وفي هذا بعد ذاته من متعة الكشف والاكتشاف، ولذلك لا تصنع في بناء المكان، ولا صناعة، فكل شيء يسير رهواً سيراً طبيعياً، بل سيراً رخياً، كما لو كان الأمر في حلم، وقصة حي في الحقيقة حلم، وهذا يؤكد مقدار ما فيها من خيال مبدع، وقدرة على الجذب والتشويق، وإعادة المتلقي إلى حالة من البداية الأولى، وإثارة حس الطفولة فيه، وترسيخ معنى الطهر والبراءة.

وعلى الرغم من وجود جزيرتين بينهما بحار فإن الوصول من إحدهما إلى الأخرى ليس باليسير، فهو متوافر متى شاء حي بن يقظان أو متى شاء أسال، بالمصادفة، وأيسر السبل، من غير عنت ولا مشقة، وهذه هي طبيعة الحكايات الشعبية، والأساطير، كل غرض فيها سهل الوصول إليه، وكل عارض فيه أو طارئ سرعان ما يزول.

لقد عنيت القصة في المكان الأول، وهو جزيرة حي، بالأرض، وما عليها من نبات وحيوان، ثم عنيت بجسد حي بن يقظان وذاته، ثم ارتقت إلى السماء وما فيها من نجوم وأبراج، وصورت القصة علاقة حي مع الجزيرة، وقامت تلك العلاقة على التأمل والتفكير، والبحث والاستقراء، وكان حي بصورة عامة سلبياً متأثراً بالمكان، منفصلاً به، غير فاعل فيه، ولكنه

المحور والأساس، وقد بدا في المكانين سلبياً تابعاً متأثراً بالمكان، غير مؤثر فيه ولا فاعل، ولكنه في المكانين حر، يعرف ذاته، ويقدرها حق قدرها، وهو قوي التفكير، صاحب إرادة، وقدرة على المعرفة، وحسن الاختيار، بل هو صاحب قرار، يؤكد به حريته واستقلاله، بل يؤكد إنسانيته، وعبوديته لله، ولاسيما في المكان الثاني، حيث يقرر العودة إلى المكان الأول، وكأنه يؤكد قول أبي تمام:

كم منزل في الأرض يألّفه الفتى
وحينه أبداً لأول منزل

رابعاً. تأثير الجزيرة في المتلقي

إن القصة تمنح المتلقي علماً من البراءة والنقاء، والطهر والصفاء، تخلصه من قصص الحرب والحب، وتنجيه من مشكلات الحياة وأعبائها، وثقل تكاليفها، فيعيش في جواء الجزيرة غير المأهولة سويغات، يخلق في فضائها، ويستمتع بنقائها، بعيداً عن الزحام والكثافة، مأخوذاً بمعنى البراءة والبراءة، ويتمنى لو يكون هو نفسه حي بن يقظان، يتقمص شخصيته، ويعيش حالته، ويتطهر به، ويتخلص من أعباء الحياة، بالحلم والخيال، ثم سرعان ما يعود مثله إلى الواقع والحياة، ويدرك أن هذه هي سنة الله في خلقه، وأن أكثر الناس غير قادرين على أن يكونوا مثل حي، لأنهم أناس عاديون، وأن العباقرة الأفذاذ من أمثاله قليل، ولكن بعد أن يعود المتلقي من عالم المثال والخيال إلى عالم الواقع المعيش، يظل يحمل في داخله أنساما

استمتع بالجزيرة، فقد منحته الحرية والاستقلال، بسبب وحدته، وفيها عرف ذاته وجسده وحاجاته، ولكنه ارتقى بها وصعدّها، وأدرك ما في الجزيرة من تنوع رأى فيه وحدة، ومنها ارتقى إلى معرفة الحق والخير، واهتدى إلى الله ووحدّه وعبدّه، وقد عنيت القصة بتفاصيل ذلك كله، وتوسعت في الوصف والتصوير، ودلت على غنى وتنوع، ولجأت إلى المحاكمة والمنطق، ولم تغل من شعرية، كما لم تغل من رموز.

وكانت عناية القصة بالمكان الثاني أقل، وهو جزيرة أسال، فكان تصويرها سريعاً، فأشارت بسرعة إلى البشر والدين والانقسام والاختلاف، وأظهرت الحاجات البشرية، ما تمثله من أعباء وقيود وحدود تحجب الحرية، وتحول دون الانطلاق، وأشارت إلى ما يغلب على أهلها من تقليد واتباع، ولذلك سرعان ما غادرها حي بن يقظان، وكان التعبير عن ذلك كله موجزاً مكثفاً، يغلب عليه الوعظ والاعتبار، وبلغة تقريرية مباشرة موجزة.

إن كل ما في المكان الثاني هو نقيض للمكان الأول، وكل ما يتسم به فن التصوير للمكان الثاني مختلف عن فن التصوير للمكان الأول، وكأن المكان الثاني هو الدنيا، يعبر بها حي سريعاً، ليعود إلى المكان الأول، حيث النقاء والصفاء والحرية والقرب من القيم والحقائق والعبادة الحق ومعرفة الخالق والوصول إليه.

وفي كلا المكانين تظل شخصية حي هي

وأن يوصف الشجر فيها بأنه يثمر نساء، وليس من باب النسيان أو التناقض ألا يكون في الجزيرة غير حي بن يقظان من البشر وألا يظهر أيضاً أي من نساء الجزيرة، لأن العقل الأول المتوحد مع ذاته ليس بحاجة إلى امرأة ولأنه لا يتكرر، وهذه أيضاً من لوازم العجائية، لا من تناقضاتها، وهي أيضاً من نتائج العقل والتجريد والخلوص من المحسوس وليست من خلل التأليف أو تناقضاته.

وإذن ثمة جزيرتان، إحداهما مسكونة مأهولة، فيها مدينة تعج بالحياة، بما فيها من صخب العيش، وإقبال على المتع والمتاع، والأخرى معزولة، يسكنها رجل وحيد فرد، يشغل عقله بالتأمل والتفكير، ويرقى من الواقع المحسوس إلى المجرد المعقول، وما الجزيرة الأولى إلا عالم الحس والعيش والمادة والجسد والحاجات، والجزيرة الثانية إلا عالم الفكر والتأمل والتفكير والبراءة والطهر والنقاء والسمو فوق المادة، أي أن الجزيرة المأهولة هي الجسد والحس، والجزيرة غير المأهولة هي الفكر والروح، ووجود بحار بين الجزيرتين يدل على ما بين الفكر والحس من بعد، وعدم قدرة حي على العيش في الجزيرة الأولى، وارتحال أسال معه، وتركه الجزيرة المأهولة إلى الجزيرة المعزولة، يدل ذلك كله على أن المثال في معزل عن الواقع، وأن الجسد في بعد عن الروح، وأن التفكير بعيد عن التدبير، ولا يمكن للمرء أن يعيش هنا وهناك في وقت واحد، وأن المرء أن

من ذلك العالم النقي البريء، ويظل يحمل بقايا من ثوابت تؤكد معاني الخير والعدل والنقاء، ولعله يحاول أن يظل وفيًا لها، وفي هذا ما يؤكد أن قصة حي بن يقظان هي في حد ذاتها رسالة.

ولعل من الأكثر طرافة غياب المرأة، فليس لها ظل ولا حضور، وليس لدى حي شيء من رغبة، لأنه فكر خالص، وتأمل مبرأ من الحاجة والنقص، فهو الفكر الحي، والفكر يتوالد بنفسه، ومن داخله، ولا يحتاج إلى الخارج، بل يخضع الخارج للداخل، والطبيعة للعقل، ولذلك كان من الطبيعي أن يكون حي بن يقظان ابن الجزيرة، يتخلق في طينها، ويولد من الطين، وأن ترعاه طبيعة، لا أن يرعاه بشر، حتى لا يتعلم من البشر طبائع البشر..

إذن، من العجائية في الجزيرة أن الإنسان يتولد فيها من غير أم ولا أب، ولكن من الأكثر عجائية ألا يتولد فيها غير حي بن يقظان، فهل حي هو الولد الوحيد؟ وإذا كان الشجر فيها يثمر نساء، فإين نساء الجزيرة؟ لماذا لم يرد لهن ذكر؟ ولماذا لم يلتق حي واحدة منهن؟ ولماذا لم تتعرض واحدة منهن له؟ قد يكون من المقبول أن يكون حي الولد الوحيد الذي أنجبته الجزيرة، بصفته العقل، والعقل الأول واحد، لا يتغير ولا يتكرر، ولو تعدد في أشخاص وأجساد وأزمان، ولكن أين نساء الشجر المثمر؟ قد يكون مقبولا أيضاً أن العقل المتوحد ليس بحاجة إلى امرأة، لأنه عقل خالص، وبذلك ليس من قبيل المصادفة أن توصف الجزيرة بأن الإنسان يتولد فيها من غير أم ولا أب،

طفيل، وهي روح العصر الذي يعيشه، ولم يستطع الفكاه منه، مع أنه يدعو إلى الفكر، والخلوص من الواقع إلى الفكر، ومع أنه يدعو إلى المطابقة بين المعقول والمنقول.

أما المكان الأول في قصة حي بن يقظان فهو جزيرته المعزولة، وهي جزيرة بكر عذراء، لم تطأها من قبل قدم، ولم يدخلها إنس من قبل ولا جان، يؤكد ذلك أن موج البحر يحمله إليها وهو وليد ملقى في صندوق، أو يتخلق فيها من مائها وطينها، ولا يوسوس له فيها شيطان، ولا تسكنها معه امرأة، ولا بشر، إلى أن ينزل فيها فيمَا بعد عن قصد أسال، وكأن الجزيرة هي الجنة الأولى، حتى قبل خلق حواء، وكأن الجزيرة الثانية المأهولة هي الحياة الدنيا، ويؤكد ذلك أن حي يغادر جزيرته الأولى المعزولة، وهي جنة الخلد، إلى الجزيرة المأهولة، وهي الحياة الدنيا، ليلقي فيها رسالته، ويدعو الناس إلى أن يكونوا ربانيين، ويتخلصوا من شهوات الدنيا ورغباتها، ولكنه سرعان ما ينصرف عنهم، ويترك جزيرتهم، الحياة الدنيا، وقد أدى رسالته فيها، وقضى فيها مدته الدنيا، ليعود إلى جزيرته، حيث النعيم المقيم، والخلد المقيم، بصحبة أسال، ليبلغ المقام الكريم.

وإذن، يتألف الفضاء في قصة حي بن يقظان من ثلاثة أمكنة: الأول قريب حاضر، يتم تصويره بالتفصيل، ويكون التعامل معه تأثراً وتأثيراً، وهو الجزيرة التي يعيش فيها حي بن يقظان، والثاني

يعيش في آن في جزيرتين بينهما بحار؟ وإن كان الانتقال بينهما ميسور في كل حين لمن يريد، ولكن لا بد من العيش في إحدى الجزيرتين، لا في كليهما.

تلك هي طبيعة التفكير الثنائي، بما فيه من قسمة قاسية بين حس وفكر، وبين جسد وروح، ورجل وامرأة، ولذلك لم يكن غريباً غياب المرأة عن جزيرة حي المعزولة، والمرأة جسد وحاجة ورغبة، كما في الفكر التفكير الثنائي، وهو ما لم يقل به دين الإسلام، وما دعا قط إليه، إذ يقول المولى تعالى: «يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا»، فالرجل والمرأة كلاهما مخلوقان من نفس واحدة، والله تعالى يوصي الناس كافة أن يتقوه، ويوصيهم في الوقت نفسه بالأرحام، أي أن يصونوا المرأة وأن يحفظوها، والمولى عز وجل يضع الرجل والمرأة معاً على قدم المساواة، فيقول عز من قائل: «وَمَنْ يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحَاتِ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ وَلَا يُظْلَمُونَ نَبْذِيرًا»، ويقول تعالى: «فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لَا أَضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِنْكُمْ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى بَعْضُكُمْ مِنْ بَعْضٍ»، وقد خصَّ المولى تعالى المرأة بسورة من سور القرآن هي سورة النساء، شرع فيها كل ما يخص المرأة من أحكام، وقوامها العدل.

ولكن هي طبيعة الفكر في عصر ابن

بعيد غير حاضر، إنما يتم ذكره، ويوصف بإيجاز، ويكون له قليل جداً من التأثير في حي، وهو الجزيرة التي ذهب إليها مع أسال ثم سرعان ما عاد منها، والمكان الثالث غائب لا تشير القصة ولا تذكره ولا تعرفه ولا يعرفه حي، وهو مكان وساع جداً وعريض ويمتد على دهور وعقود، وهو غني جداً ومتنوع ومتعدد، هو بعدد قراء القصة في كل زمان وكل مكان، وهو المكان المقابل للجزيرة، والمناقض لها والمعارض، هو المكان الذي يعيش فيه المتلقي، ويستحضره ويقارنه بالجزيرة التي يعيش فيها حي، ويبدو استحضار هذا المكان في خيال المتلقي أحد غايات القصة وأهدافها، وليس مجرد تخيل الجزيرة.

إن استحضار مكان المتلقي الذي يعاصره ويعيش فيه هو الذي يضفي جزيرة حي، ويجعل المتلقي أقدر على تصورهما، ومعرفة الغاية منها، وإدراك القيم التي تحملها، والمعاني التي تمثلها، وما فيها من تناقض مع المكان الذي يعيش فيه المتلقي واختلاف عنه، ومثل هذا الإدراك هو ما تسعى إليه القصة وتحققه بقوة، فمن خلال الشعور بالمفارقة والإحساس بالتناقض يتنبه وعي المتلقي، فيكتشف القيم التي تمثلها الجزيرة، والقيم التي يمثلها المكان الذي يعيش فيه.

ومن الوعي بالمكان الذي يعيش فيه من خلال الجزيرة التي يعيش فيها حي، وإدراك المفارقة يتولد لدى المتلقي شعوران مختلفان، متناقضان،

متصارعان، الأول الإعجاب بالجزيرة، وتقدير ما تمثله من قيم السمو والنقاء والحرية الفردية ومعرفة الله والإيمان به والخلوص الفردي من الشر والفساد والبعد عنهما، وكراهية المكان الذي يعيش فيه، ولو كان قرية صغيرة، لما في هذا المكان من ضوابط والتزامات وتكاليف ومسؤوليات، ولما فيه من فساد وظلم وسوء تعامل وازدحام، ولما يثير من شعور بالقهر والقمع وإحساس بالقيد، قل هذا كله أو أكثر، اتسع أو ضاق، إذ لا وجود لشيء منه في الجزيرة.

كما يثير الوعي بالمكان الذي يعيش فيه المتلقي من خلال معرفته الجزيرة شعوراً آخر، وهو الوعي لمثالية الجزيرة وكونها خيالاً غير متحقق، وكونها حالة مثالية طوباوية لا يمكن أن تتحقق، ويجعل الجزيرة مجرد مراحم خياله تتراح إليه نفسه وتطمئن، أو تنفر منه وتقلق وتضطرب، ويركن إلى المكان الذي يعيش فيه، حيث يدرك أنه المكان الواقعي الذي يعيش فيه ويعقق ذاته ويختلط بالناس ويحس بالانتماء إلى مجتمع والارتباط بقوم وخلوص من الوحدة والعزلة وتحقيق للوحدة والانسجام مع الآخر حيث الحاجات متوافرة والخدمات قائمة صعب هذا كله أو سهل توافر أو ندر، ولكنه في المحصلة موجود، وحاجة المرء إلى الارتباط بالآخرين والتوحد معهم أقوى من حاجته إلى الانعزال عنهم والتوحد بالشعور بالذات، وإن كانت كلتا الحاجتين قائمتين في النفس

الإنسانية، والمرء يسعى إلى تحقيقهما معاً، ولكنه أميل إلى تحقيق حاجة الانتماء والارتباط، فهي أعمق وأدوم، وحاجته إلى العزلة قليلة مؤقتة، هي لمجرد التأمل والإحساس بالذات.

ومن هنا تبدو أهمية المكان الغائب الذي تعرض عليه القصة وتستثيره في خيال المتلقي، وهي لا تصفه ولا تصوره بل لا تشير إليه، مما يجعله مكاناً حراً واسعاً متجدداً تجدد القراء على مر العصور متنوعاً بتنوعهم مختلفاً باختلافهم.

خاتمة

إن حي بن يقظان خارج جزيرته المعزولة لا يستطيع أن يحقق ذاته، قد يستكشف العالم، ويعرف الله في أي مكان، ولكنه في غير جزيرته المعزولة لا يستطيع الخلوص له ورؤيته، والجزيرة من غيره لا تمتلك خصوصيتها، فتظل مجرد جزيرة، وهي وحي بن يقظان من غير فكرة الخلوص

لله تعالى ورؤيته لا يتحقق الوجود القيمي لأي منهما، وإذن فالقيمة هي للفكرة، فكرة الخلوص لوجه الله تعالى، فهل الجزيرة هي الجنة الأولى كان فيها آدم؟ وهي الجنة الموعودة التي إليها سيعود؟ هل الجزيرة هي العالم الأول الذي عاش فيه الإنسان، وعرف الحقائق الكلية والأوليات، وهو عالم الذرة أو الأثير، ثم هبط إلى عالم الأرض والجسد، في الجزيرة الثانية المأهولة، ولم يلبث فيها إلا قليلاً، ليعود إلى العالم الأول؟ أم هل الجزيرة ببساطة وعفوية هي جزيرة حي بن يقظان، من غير تأويل ولا ترميز،

بما فيه من غنى وخصب وبما تقود إليه من اكتشاف وكشف، وهي بذلك أجمل، وقد صاغها من صاغها فنياً بذوق من يقدر على رؤية الطعوم أو تذوق الألوان؟ واستطاع أن يعبر عن حالة الكشف بنثر لا يقل جمالاً عن الشعر.

((ومسازال يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق حتى تأتي له ذلك، وغابت عن ذكره وفكره السموات والأرض وما بينهما، وجميع الصور الروحانية والقوى الجسمانية، وجميع القوى المفارقة للمواد، والتي هي الذوات العارفة بالموجود الحق؛ وغابت ذاته في جملة تلك الذوات، وتلاشى الكل واضمحل، وصار هباءً منثوراً، ولم يبق إلا الواحد الحق الموجود الثابت الوجود، واستغرق في حالته هذه وشاهد ما لا عين رأت ولا إذن سمعت! ولا خطر على قلب بشر)).

تلك هي غاية القصة، وهي الغاية من الجزيرة، وهي الغاية من حي بن يقظان، ولأجل هذه الفكرة الجليظة بُني فضاء القصة، وابن طفيل يدرك صعوبة التعبير فيقول:

((ومن رام التعبير عن تلك الحال، فقد رام مستحيلاً، وهو بمنزلة من يريد أن يذوق الألوان من حيث هي الألوان، ويطلب أن يكون السواد مثلاً حلواً أو حامضاً)).

وللبقين في ختام القصة معنيان، المعنى الأول هو الموت، وهذا يعني أن القصة انتهت، وأن الجزيرة أغلقت، وأن تجربة حي بن يقظان قد تمت، ولئن تكرر،

والمعنى الثاني هو اليقين، بمعنى الإدراك الحق الأكيد لتجربة الكشف والرؤيا والقرب من الله، ويعني أنهما ما يزالان يعيشان، في تلك الجزيرة، وهذا يعني أن تجربة الفكر في معرفة الله والقرب منه بالتجرد عن المحسوس وابتغاء القرب بالتطهر والتعبد ما تزال قائمة، وهي متحققة في أي جزيرة أخرى يصطنعها المرء لنفسه، ولعل القصة إلى هذا أميل.

إن خاتمة العبادة لا يمكن أن تكون الموت، بل هي القرب من الله، ولا يمكن أن تكون خاتمة القرب من الله الموت، بل هي الكشف والرؤية والوصول، ولا يمكن أن يكون الموت هو نهاية الكشف والوصول والرؤية، بل الخاتمة هي الحياة الحق.

إن ما يؤكد استمرار حياة حي بن يقظان، أو بالأحرى أنموذجها، هو اسمه نفسه، فهو حي، وهو في الحقيقة ليس الشخص، إنما هو الخبرة القائمة على المعرفة والوجد والكشف، وهي خبرة باقية، متجددة، أي هي خبرة حية، تتجدد بتجدد الأجيال، وأنى لهذه الخبرة الموت، أو بالأحرى أنى لحى الموت، وهو ابن يقظان، أي ابن العقل الذي لا تأخذه سنة ولا نوم، فهو حي دائماً وبقاً أبداً، وهو العقل الكلي المدبر العارف، أي هو الله، عز عن التشبيه، وجل، ولكن ضرورات المعرفة، وغايات التقريب، هي التي تضطر إلى التعبير بالرمز، فحي موصول، إذن، بالنسبة إلى يقظان، وما هي نسبة ولادة، ولا أبوة أو بنوة، هي نسبة اتصال، أو نسبة فيض، أو نسبة صدور، كصدور الأشعة عن

والشمس، ومثلها القول عن الأفكار هي بنات الأفكار، والقول عن القصيدة هي ابنة ليلتها، أي كتبت ليلتها، وحي إذن منسوب إلى يقظان نسبة معرفة ووجد وكشف، أي إن العارف المحب وأنموذجه منسوب إلى الله نسبة المعرفة والكشف، والله هو الذي يمنحه هذه الموهبة، ويوجد عليه بهذا العطاء، ومن هنا كان اللفظ ابن، لا على معنى البنوة، وإنما على معنى العطاء.

وإذا كان لحي بن يقظان أو أنموذجها أن يبقى حياً، أو يبقى هو حي بن يقظان، فلا بد له، من غير شك، الجزيرة، وهي من غير شك الجزيرة المعزولة، أو بالأحرى جزيرة حي بن يقظان.

ولا شك أيضاً في أنه ليس المقصود بالحياة حياة الجسم والأبدان، إنما المقصود هو حياة الفكر والوجدان، وليس المقصود أيضاً بالحياة الحياة الدنيا الفانية، إنما المقصود حياة الآخرة الباقية، وتلك هي الحيوان.

ولكن للمرء بعد ذلك كله أن يسأل: هل يمكن حقاً أن يبدع الإنسان وحده، وهل يستطيع أن يحقق الخلاص بالهرب إلى جزيرة ليعيش فيها وحده؟ أليس من الأجدى أن يحقق الخلاص لنفسه وللآخرين، وهو يعيش معهم وبين ظهرانيهم؟ هذا قول صحيح، وهو تعبير عن ضرب من الخلاص، يمكن أن يتحقق بين الناس، ومع الناس، ولأجلهم جميعاً، ويمكن أن يحقق هذا الضرب عدد كبير من الناس، وأن يأتي به شخص آخر غير

يقاربها في التجريب فرد آخر، مثل أسال، وقد لاحظ ابن طفيل بذلك أنه حاول أن يرقى إلى مقامه، أو أفراد، ولكن ليس من المطلوب أن يقاربها مجتمع، فللمجتمع قوانينه، وللمجتمع تجاربه الأخرى في الخلاص، وتظل تجربة حي بن يقظان كالمناصرة تضيء، وحي بن يقظان هو الوقود، وليس بمستطاع أي فرد أن يكون وقوداً للمناصرة، وحسب النور بعد ذلك أن يكون هو النور، ولو لم يستضيئ به أحد، فلا يمكن أن ينكر أحد أن النور هو النور.

حي بن يقظان، أو أشخاص آخرون، وهو ضرب مختلف.

وخلاص حي بن يقظان ضرب آخر مختلف، هو ضرب خاص متميز، لا يمكن أن يحققه إلا فرد، أو ثلّة من أفراد، على نحو ما، يقترب من الخلاص الذي حققه حي بن يقظان، ولكن لا يمكن أن يكون أيضاً هو نفسه خلاص حي بن يقظان، لأن أي تجربة لا يمكن أن تتكرر مرتين، ولكن يمكن أن يكون بين التجريبتين قدر كبير من التشابه.

وإذن تظل تجربة حي بن يقظان تجربة فريدة متميزة، وتظل تجربة حيّة، قد

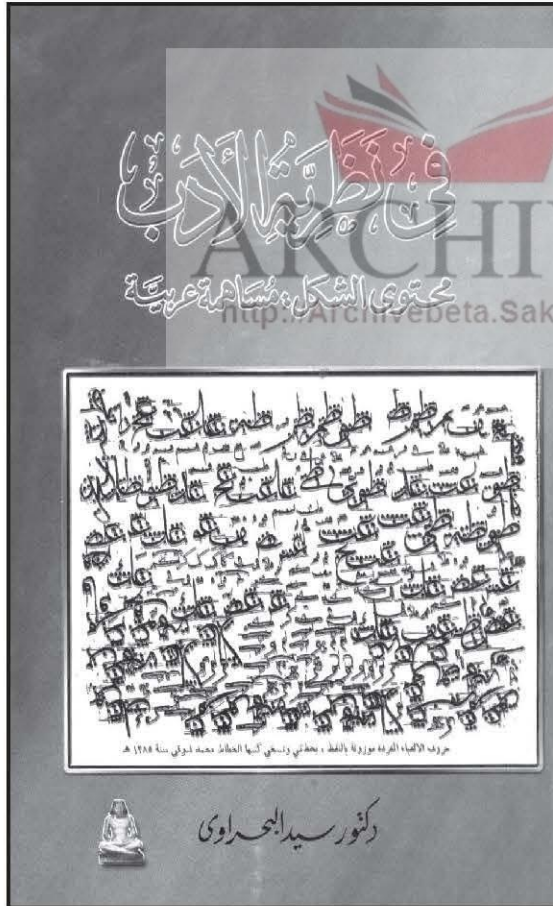


المصدر

ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق: أحمد أمين، سلسلة الكتاب للجميع، ملحق جريدة الثورة، دمشق، 2002.

عن "نظرية الأدب" للدكتور سيد بحراوي الصراع الجمالي في المجتمع

بقلم: د. علاء عبد الهادي
(مصر)



يصعب أن نخض الطرف عن سيطرة اتجاه سلفي نقدي أضحى مهيمناً على مستوى النقد الأكاديمي، في العالم العربي بعامة، وهي سلفية تعلن عن نفسها بوضوح عبر عدائها لمناهج البحث المعاصرة؛ إما صلباً من البداية، أو رفضاً للأصول المعرفية الغربية، وللأسس الفلسفية التي قامت عليها هذه النظريات. والكتاب الذي نتناوله هنا (في نظرية الأدب: محتوى الشكل، مساهمة عربية) للدكتور سيد البحراوي الصادر عن الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٨، ليس بعيداً عن هذا القضايا، وعياً وممارسة، بل إنه يثير عدداً منها تصريحاً، ومناقشة، وتضميناً.

البحث، ذلك لأننا إذا ما تأملنا عنوان البحث سريعاً "في نظرية الأدب: محتوى الشكل، مساهمة عربية" لوجدناه مكوناً من ثلاثة مقاطع، الأول هو: "في نظرية الأدب" وحرف "في" هنا يفيد التبعيض، أي أن رؤية الكاتب هذه ستحدد من المدخل المشكلات التي تود معالجتها، والمقطع الثاني هو "محتوى الشكل"، وهو فكرة الكتاب الأساسية، كما يظهر لنا بعد ذلك، وهو تعبير دال على أن الكاتب يرى شكولا دون محتوى، وشكولا آخر لها محتوى، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو علام نعمل هنا في أي عمل فني نريد أن نتبين فيه ما يسميه سيد البحراوي "محتوى الشكل"، وذلك وسط مئات الاحتمالات الممكنة؛ أعلى قصدية الكاتب؟ أم على ما يطرحه النص؟ الذي يتعدد بتعدد قرائه، أم على أهلية المتلقي، وقدرته على الخروج بمحتوى؟ وهي قدرة تختلف من زمان ومكان، إلى زمان ومكان آخرين، ليس نسبة إلى تعدد المتلقين فحسب، بل نسبة إلى المتلقي الواحد أيضاً، أما المقطع الثالث في العنوان وهو عبارة "مساهمة عربية" فقد تتم عن أن هناك ارتباطاً بين هذا المؤلف النظري، وجغرافيته وتاريخه العربيين، كما تتغيا على نحو خاص تأكيد جنسية هذا الإسهام، وأن ما يقدمه الكتاب هنا من أفكار منسوب إلى الثقافة العربية. وبعد هذا التأويل لعنوان الكتاب، وعتبته الأولى، بعامة، تأويلاً كاشفاً لاتجاهات الكاتب النقدية، ومنطلقاته الفكرية والعقدية التي سيجدها القارئ - إلى حد بعيد - بعد ذلك في سياق الكتاب..

وقد حددت مقدمة الكتاب توجهات المؤلف على المستوى المنهجي، وطريقته

يتكون كتاب سيد البحراوي من قسمين: يشكل الأول (i) الإطار النظري للكتاب، ويقع في ثلاثة فصول، يتناول الأول أزمة المنهج، وما يسمى التبعية الذهنية في النقد الأدبي الحديث، ويطرح الثاني رؤية الكاتب حول ما أسماه "محتوى الشكل"، ويتوخى الفصل الثالث تقديم "منهج لتحليل النص الأدبي"، أما القسم الثاني (ii) من الكتاب، ويشغل نصف الكتاب تقريباً، فيضم دراسات تطبيقية، واحدة عن "سلطة الإيقاع"، وخمس أخريات عن "صلاح جاهين بين البلاغة والواقعية"، و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، و"يحيى الطاهر عبد الله" كاتب القصة القصيرة، و"باب غسان كنفاني: الأسطورة، والدراما، والدلالة، و"لغة السلام شوبنج سنتر"، وبالرغم من الجماليات التحليلية التي يجدها القارئ في سياق هذه الدراسات الست، فإننا لا نكاد نعثر على مصطلح "محتوى الشكل" فيها، وهو محور الكتاب النظري، وهذا ما جعل الجانب التطبيقي في القسم الثاني من الكتاب يبدو منفصلاً عن الجانب النظري في أوله، فجاء التنظير دون دعم يوضح الإجراءات المنهجية، أو يشف عن الجهاز المفهومي أو المصطلحي للطرح. ويهتم مقالي هذا بمناقشة مجموعة من الأفكار الواردة في القسم الأول من الكتاب، والكتاب إجمالاً محاولة بحثية طيبة، تطرح رؤية خاصة حول نظرية الأدب، في إطار لا يخلو من اجتهاد، ولا يتوقف عن إثارة قضايا يدور من حولها الاختلاف، وهذا في حد ذاته سياق نقدي مهم، يستحق التقدير، أيًا كانت نتيجته..

محتوى الشكل

يشدُّ العنوانُ القارئ من المفتاح إلى منهج

في معالجة الأمور، وهي مقدمة تشير مجموعة من القضايا؛ بداية، يرى سيد البحراوي في مقدمة الكتاب أن هناك دولا معينة استطاعت أن تطرح إسهامات سميت باسمها مثل النقد الأمريكي الجديد في الخمسينيات، أو البنيوية الفرنسية في الستينيات وما بعدها. وهو رأي يشي من المفتتح باقترب الكاتب من الحركة النقدية من منظور سياسي، ولكن السؤال هنا: أكانت هذه الإسهامات حقاً إسهامات من دول أم إسهامات من أفراد تُسبب بعد ذلك إلى جنسياتهم! ربما ينم هذا الاقتباس، مع تأويلنا السالف للعنوان، عن أن فكرة التجنيس الثقافي كانت هاجساً محلياً فوق هذا الطرح!

وفي المقدمة، ذهب المؤلف إلى أن أي إسهام في النظرية الأدبية لن يكون ذا قيمة إلا بتوافر شروط ثلاثة (iii): الشرط الأول هو وعي النقاد بواقعهم الأدبي وخصوصيته وعياً حقيقياً، وهو تعبير يثير بعض الأسئلة عن ذلك المعيار في العلوم الإنسانية الذي نستطيع أن نحدد به ما يسمى الوعي الحقيقي هذا، وذلك في ضوء اختلاف ما يسمى الحقيقة الإنسانية عن الحقيقة العلمية من جهة، وفي ظل نسبية الفهم، واختلاف القدرات التأويلية بين النقاد، وهي فعالية منهجية في أسها، من جهة أخرى. أما الشرط الثاني فيحدده سيد البحراوي بصفته "الإدراك العلمي الدقيق بالنقد الأدبي عبر التاريخ والجغرافيا، بحيث تتاح إمكانية الاستفادة من هذا النقد انطلاقاً من الندية الكاملة"، ولن أناقش كثيراً مسألة الإدراك العلمي الدقيق هذه، لكن تعبير الندية الكاملة قد ينم عن رغبة في تجنيس ثقافي يتعامل مع العلوم الإنسانية من خلال منجزها وليس من خلال منجزها، وما تُسهم به من حراك في تطور المعرفة الإنسانية بعامه. أما الشرط الثالث الذي يحدده المؤلف فهو تمتين الصلة بالمجتمع العلمي العالمي في ميدان النقد الأدبي والعلوم اللصيقة به، وبالطبع يقصد المؤلف هنا العلاقات العلمية الجمعية لا الشخصية، لذا يستدرك قائلاً وهذا الشرط يعتمد على نشاط الدارسين، وهذا ما يخرج عن قدرة أي باحث وإرادته، بل إنه من المحال تحقيقه، برغم أهميته، وهو شرط ناقص في بحث المؤلف نفسه، ذلك لأنه كما يقول "يحتاج إلى تعديل جذري في شروط البحث العلمي والحرية الفكرية في البلدان العربية". فقد تأخر الاهتمام بالبحث العلمي في واقعنا العربي على نحو عام، وهذا ما أثر على قوة العقل النظري العربي -لو صيحت التسمية- أما النقد الأدبي فمشروط ببيئته الثقافية والعلمية، أي أنه تابع في الحقيقة أكثر من كونه رائداً، وهو حقل يرتبط بتطور علوم آخر مثل علوم: النفس، واللغة، والإنثربولوجيا، والاجتماع، والفلسفة... إلخ، ذلك لأن حيوية هذه العلوم هي التي تخلق فعالية العمل النقدي في واقعه الإبداعي، وهي فعالية اجتماعية في مقامها الأول!

ويُنهى سيد البحراوي مقدمته قائلاً "الآن وقد تحققت مقولات المنهج الذي أسمىه محتوى الشكل ودعاواه، وذلك بانفضاض نقادنا عن البنيوية، واستمرار لهاثهم حول المناهج الأحدث مثل النقد الثقافي، أو النقد النسوي، أو ما بعد الكولونيالية وغيرها، وجدت أنه قد أصبح ضرورياً جمع هذه الدراسات، بالإضافة إليها، ووضعها في نسق متكامل، أمل أن يكون قادراً على فهم أزمتنا، وتجاوزها، وتقديم

في معالجة الأمور، وهي مقدمة تشير مجموعة من القضايا؛ بداية، يرى سيد البحراوي في مقدمة الكتاب أن هناك دولا معينة استطاعت أن تطرح إسهامات سميت باسمها مثل النقد الأمريكي الجديد في الخمسينيات، أو البنيوية الفرنسية في الستينيات وما بعدها. وهو رأي يشي من المفتتح باقترب الكاتب من الحركة النقدية من منظور سياسي، ولكن السؤال هنا: أكانت هذه الإسهامات حقاً إسهامات من دول أم إسهامات من أفراد تُسبب بعد ذلك إلى جنسياتهم! ربما ينم هذا الاقتباس، مع تأويلنا السالف للعنوان، عن أن فكرة التجنيس الثقافي كانت هاجساً محلياً فوق هذا الطرح!

وفي المقدمة، ذهب المؤلف إلى أن أي إسهام في النظرية الأدبية لن يكون ذا قيمة إلا بتوافر شروط ثلاثة (iii): الشرط الأول هو وعي النقاد بواقعهم الأدبي وخصوصيته وعياً حقيقياً، وهو تعبير يثير بعض الأسئلة عن ذلك المعيار في العلوم الإنسانية الذي نستطيع أن نحدد به ما يسمى الوعي الحقيقي هذا، وذلك في ضوء اختلاف ما يسمى الحقيقة الإنسانية عن الحقيقة العلمية من جهة، وفي ظل نسبية الفهم، واختلاف القدرات التأويلية بين النقاد، وهي فعالية منهجية في أسها، من جهة أخرى. أما الشرط الثاني فيحدده سيد البحراوي بصفته "الإدراك العلمي الدقيق بالنقد الأدبي عبر التاريخ والجغرافيا، بحيث تتاح إمكانية الاستفادة من هذا النقد انطلاقاً من الندية الكاملة"، ولن أناقش كثيراً مسألة الإدراك العلمي الدقيق هذه، لكن تعبير الندية الكاملة قد ينم عن رغبة في تجنيس ثقافي يتعامل مع العلوم الإنسانية من خلال منجزها

حددت مقدمة الكتاب توجهات المؤلف على المستوى المنهجي، وطريقته في معالجة الأمور، وهي مقدمة تثير مجموعة من القضايا؛ بداية، يرى سيد البحراوي في مقدمة الكتاب أن هناك دولا معينة استطاعت أن تطرح إسهامات سميت باسمها مثل النقد الأمريكي الجديد في الخمسينيات، أو البنيوية الفرنسية في الستينيات وما بعده.

متحركاً، مركباً دالاً، في هذا التعريف يحتل مصطلح "النظام" أهمية مركزية، فمحتوى الشكل هو "تسق من القيم الجمالية والاجتماعية بعدة معان، أولاً هو محتوى شكل النص (١)، وثانياً "هو ما يمثل رؤية المبدع للعالم التي تتصل صراعياً بالمثّل الجمالي للجماعة، التي هي جزء من مجتمع أوسع"، ومحتوى الشكل هو "العنصر الحاكم في عمليتي التشكيل والتلقي"، وهو "محتوى العمل أو مضمونه"، ويقول "على هذا الأساس تصبح دراسة محتوى الشكل في الفنون وامتداداتها إلى الظواهر الحياتية (٢) هي ميدان العمل الوحيد (١) أمام الناقد الفني حيث لا مهرب أمامه للحديث عن مضمون فكري خارج التشكيل"، ولكن هل يمكن حقاً أن نتكلم في عمل أدبي أو لوحة تشكيلية عن مضمون فكري خارج التشكيل، وهل يمكن فعلاً أن ننق في مثل هذه النقود التي تتكلم عن المضمون بصرف النظر عن شكله! بل إن أضعف النقاد الممارسين للعمل النقدي سيتحاشى هذا السلوك النقدي من البداية. ويقول سيد "إن محتوى الشكل في العمل هو أساس في داخل النص، غير أنه متصل

خصوصيتها (١) عبر منهج علمي يضيف إلى النظرية النقدية"، على هذا النحو يلتزم الكاتب من خلال ماورد في المقطع السابق بثلاث مهمّات تقصدها من البداية في كتابه: المهمة الأولى هي فهم ما يسميه أزمة وتحديدها، والمهمة الثانية للكتاب هي إيضاح كيف تجاوز هذه الأزمة؟ هذا إذا اتفقنا على وجودها على النحو المطروح في سياق البحث، أما المهمة الثالثة فهي كما يقول الكاتب تقديم خصوصيتها عبر منهج علمي يضيف إلى النظرية النقدية، ربما نجح الكاتب في تحقيق المهمة الأولى في طرحه، لكنني لا أجد ما يشير إلى هذا النجاح في مهمتيه الثانية والثالثة.

وقد اهتم هذا الفصل بملاحظة ما أسماه الكاتب عمليات التبعية الذهنية، وآلياتها ونتائجها. يقول سيد البحراوي "هكذا نعود إلى جذر الأزمة، فبينما نصل الآن إلى أن أزمة المنهج تؤدي إلى غياب القدرة على قراءة أسئلة الواقع، والعمل الفعال على طرح إجابات لها، فإننا نستطيع أن نعكس هذا المنطلق أيضاً ليكون غياب القدرة على قراءة أسئلة الواقع هو الجذر العميق لما يسميه أزمة المنهج" ونسأل بدورنا، ماذا لو عكسنا على طريقة سيد البحراوي ثانية حدود القضية وقلنا إن المشكلة الحقيقية لا تكمن فيما يسميه سيد أزمة المنهج فحسب، ولكن تكمن أيضاً في منهج الأزمة أو في مناهجها! وماذا لو قلنا أيضاً إن المشكلة الحقيقية تكمن في حاملها هذه المناهج!

الظواهر الحياتية

أما مفهوم محتوى الشكل فيحدد الكاتب قصده به بعد ذلك من خلال مجموعة من المعالجات المنفرقة في متن نصه النقدي يقول سيد البحراوي "يمثل النص الأدبي في منظور محتوى الشكل نظاماً إشارياً

يربط سيد البحراوي مفهومه عن محتوى الشكل بمفهوم الرؤية ووجهة النظر أيضاً حين يقول: "ونحن حين نمسك بمحتوى شكل العمل الفني مدركين من خلاله رؤية الفنان، والأثر الجمالي الأعلى للمجتمع الذي يعيش فيه، نستطيع أن نمسك بدقة برقبة الصراع الجمالي الاجتماعي الدائر في المجتمع في تلك اللحظة بوصفه ظاهرة اجتماعية في ذاتها.

النص له معنى أصح من بقية المعاني، وتثبت النظرية العلمية في أكثر من مجال من أن أي اتجاه إلى سياق تأويلي للنص يزيل اتجاهات أخرى ممكنة، يمكن النظر إليها بصفتها فاقدة معنى، أو فاقدة تأويلي، وهي نقطة جوهرية لم ينتبه إليها المفهوم، فهل هناك معنى واحد للنص، وبعض مما جاء حول معنى النص في الكتاب معاد مكرور، وقد كان مهماً أن يضبط الناقد من خلال رؤيته النظرية فعالياته التحليلية، وذلك لتكوين جهاز مفهومي، قادر على استثمار جوانب فكرته النظرية عن "محتوى الشكل" ..

يربط سيد البحراوي مفهومه عن محتوى الشكل بمفهوم الرؤية ووجهة النظر أيضاً حين يقول: "ونحن حين نمسك بمحتوى شكل العمل الفني مدركين من خلاله رؤية الفنان، والأثر الجمالي الأعلى للمجتمع الذي يعيش فيه، نستطيع أن نمسك بدقة برقبة الصراع الجمالي الاجتماعي الدائر في المجتمع في تلك اللحظة بوصفه ظاهرة اجتماعية في ذاتها" (iv)، ربما يثير تناول محتوى الشكل ارتباطاً بالمجتمع في تناول سيد البحراوي الارتباط بجهاز مفهومي قوي قدمته لنا البنيوية التكوينية لـلوسيان جولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) متأثراً بجورج لوكاتش، فالتماسات كثيرة هنا مع مفهوم "رؤية العالم" لدى لوسيان جولدمان، وهي من مقولاته الأساسية التي اعتنى بها كثيراً على مستوى النظرية والتطبيق، يرى جولدمان "أن الثقافة والوعي والعمل الفني والفلسفة تشكل جزءاً لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية، وأن هذا التفاعل بينها وبين المجتمع لا نستطيع إدراكه إلا من خلال "رؤية العالم" الخاصة بالكاتب"، من أجل هذا تبدو "رؤية العالم" حلقة وسيطة بين الطبقة الاجتماعية والأعمال الأدبية.

اتصالاً وثيقاً بمختلف الأطراف المساهمة في العملية الأدبية أو الفنية (...) وهو متصل بالمجتمع الذي يقدم المواد الخام التي يمكن أن نسميها شكل الشكل"، لكننا لا نعرف يقيناً كيف تفصل هذه المواد الخام من النص، إلا افتراضاً، على أية حال لم يستخدم سيد مصطلح "شكل الشكل" في كتابه بعد ذلك، ولم يوظفه. وعلى الرغم من انتباه الناقد في طرح أفكاره إلى أطراف العملية الإبداعية الثلاثة: الإنتاج، والتلقي، والنص، فإن الطرح لم يناقش أولوية النظر إلى كل طرف منها، وذلك في ضوء أن معظم الاختلافات بين المدارس النقدية ترجع إلى تقدم طرف من هذه الأطراف على الطرفين الآخرين.

معنى النص

تثير هذه التحديدات مجموعة من الأسئلة أولها أهناك محتوى شكل واحد للعمل الواحد، كما يبدو من هذا التعريف؟ أم يتعدد هذا المحتوى بتعدد قرائه؟ وهذا ما لا نجده في الوعي النقدي الذي يرى أن

عن اجتهادات عديدة سبقتها، غربية في لبها وأساسها -إذا استخدمنا عبارات الكاتب- دون قدرة على فرض تمايزها، وجهازها المفهومي الخاص بها. كما أجدني في كل الأحوال مختلفاً مع ما ذهب إليه سيد البحراوي وهو يقف -وصفاً أو تقويهاً- مع من توقفوا من النقاد العرب عن متابعة المنجز العلمي الغربي، وذلك في قوله "يمكننا مثلاً أن نرصد عدداً من النقاد سواء الأكاديميين أو غيرهم، قد كفوا حرصاً منهم على الاتساق المنهجي عن متابعة أي جديد في ساحة النقد الأدبي، وبقوا محافظين على مناهجهم التقليدية، والتي إن حوت تناقضاتها القديمة فإنها تظل أكثر فعالية، وخاصة في ميدان النقد التطبيقي، وقدرة على القيام بالوظيفة الاجتماعية للنقد، أي تحقيق الصلة بين المتلقي والنص"!

يقول سيد البحراوي إن انهيار روادنا بإنجاز النقد الأوروبي، أدى بهم إلى نقله دون أن يدركوا أن مناهجهم في التعامل مع هذا الإنجاز النقدي هو في الحقيقة قتل له لأنه معاد لطبيعته ولا تاريخية إنتاجه، ولكن ألا تنطبق هذه اللا تاريخية أيضاً بتعبير سيد البحراوي على مستخدمي ما يسميه مناهجنا النقدية القديمة أيضاً، وما يرتبط بتاريخيتها بخاصة، حتى الثقافة المقاومة تدرك مسبقاً خطأ أية دعاوى تقوم بتجنيس الثقافة، أو أيّ اجتهاد يتفادي التعامل مع ما يسمى بنى المعرفة الغربية، لأنها صدرت من الغرب مثلاً، أو لأن هذا الغرب بما يحمله من واقع حضاري وثقافي مختلف، أو بما اتسم به في تاريخه السيئ معنا من نظرات استعمارية، واستغلالية، يجب مخاصمة ثقافته، ذلك لأن هذا السلوك المنهجي

فالتطبيق تعبر من خلال رؤيتها للعالم، وهذه الرؤية تعبر عن نفسها عبر العمل الأدبي". ولا شك في أن الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة على نحو طبيعي ولا مباشر تؤثر في الفرد (الكاتب المبدع)، ويعيدها بدورها إلى المجموعة. ولكن هذه العلاقة بين الفرد والمجموعة تحتاج إلى زيادة في التعمق. وهنا يتدخل غولدمان مميزاً بين "الوعي الممكن" للطبقة الاجتماعية و"الوعي الفعلي"، وينتج من ذلك أن أشكال الوعي لدى طبقة ما، هي في الوقت نفسه تعبير عن رؤية العالم لدى هذه الطبقة. وكل عمل أدبي، بناء على هذا، يبلور رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو تلك ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي إلى الوعي الممكن.

وعندما يتكلم غولدمان عن البنية (أو البننى) الدلالية (V)، أو ما يسميه سيد البحراوي "النظام" أو "نسق القيم الجمالية الاجتماعية"، فإن غولدمان يفكر في البنية التي تتيح لنا أن نفهم شمولية الظاهرة الاجتماعية التي يعبر عنها الكاتب لا لكونه فرداً، وإنما لكونه ينطق باسم الجماعة. وبالتالي فإن المعنى المقصود هو ربط هذه البنية بالوعي الجماعي". ولا يمكن فهم هذه البنية حقاً إلا إذا أحيط بها في تكوينها، الفردي أو التاريخي على التوالي، لأجل فهم هذا السلوك ينبغي إدراجه في هذه البنية. ومن هنا تبدو نقاط الالتقاء بين تيار النقد النفسي ومنهج غولدمان في البنيوية التكوينية التي كان أثر أدلر وبياجيه على المستويين الشخصي والمنهجي واضحاً (VI).

الإنسان المنهجي

على أية حال أجدني لا أعدو الحق إذا قلت إن هذا التأثير قد حصر إسهام سيد البحراوي في إطار فكرة ليست بمنأى

ونقدية مثل طه حسين والعقاد أوقع سيد البحراوي في قراءة اختزالية، وجزئية، وقد كان من الواجب التعامل النقدي مع منجز هذه الأسماء، وما قام عليه من مناهج، وهو منجز ضخم، يحذر علمي أكبر.

ربما يشير الكتاب إلى منهج الأزمة أكثر مما يشير إلى أزمة المنهج، فأنا لست ممن يرون أن هناك ما يسمى على المستوى المنطقي أزمة منهج، لو كانت نسبة الاسم إلى مسماه صحيحة، هناك أزمة ممارسين، على أية حال، هذه مجموعة من التأملات أثارتها قراءتي لهذا الكتاب الشائق، أما أهمية هذا الكتاب فتكمن في كونه توخى أن يحرك مياهاً راكدة استنامت للمنقول دون تمثل أو مراجعة، وحسبه أنه أثار من خلال سياقة النظري في جزئه الأول -تصريحاً وتضميناً- أسئلة مهمة حول علاقة النظرية النقدية بالأيديولوجيا، ومعنى الخصوصية، وعلاقة الأنا بالآخر النقدي، وشكل العمل الفني ومحتواه، والنسبية الثقافية، وغيرها من قضايا، أما السؤال الذي يظل عالقاً وسط هذه القضايا فهو: ما الذي ينسب إلينا في كتاب د. سيد البحراوي، وما الذي ينسب فيه إلى من يسميه آخرًا.

(i) انظر: د. سيد البحراوي، في نظرية الأدب: محتوى الشكل، مساهمة عربية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨)، ص ٩٩-٥٠.

(ii) انظر: نفسه، ص ١٠٣-١٨٥.

(iii) انظر: نفسه، ص ٦-٧.

(iv) انظر د. جمال شحيذ، في البنيوية التركيبية: دراسة في منهج لوسيان جولدمان، (بيروت: دار ابن رشد، ١٩٨٢)، ص ٣٨-٤٤.

(v) نفسه، ص ٤٥.

(vi) انظر: لوسيان جولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة، مصطفى السنوي، (بيروت: دار الحداثة، ١٩٨١)، ص ١٥-٦.

قد يؤدي على المستوى الإيستمولوجي إلى إضعاف سياق البحث العلمي، ويعرقل تأسيسه، ويمنع عنه تجرّده، وقد تكرر هذا المعنى في الفصل الأول أيضًا في سياق حديثه عن الآخر الأوروبي ومفهوم التبعية، التي عرّفها بأنها "تشكيل تتفصم فيه بنية الإنتاج عن بنية الاستهلاك"، ويعني هذا أنها "نتاج نقص واضح في الموارد الذاتية يؤدي إلى الاعتماد على إنتاج الغير، ونقل هذا الإنتاج لسد الحاجات الداخلية"، وبالرغم من أن التبعية مفهوم نقله الكاتب من حقل الاقتصاد السياسي مباشرة إلى الحقل الأدبي، فإن هذا المفهوم قد تغيرت أبعاده، ولم يعد يُنظر إليه الآن كما كان من قبل، وذلك بعد تطورات النظرية الاقتصادية، سواء على مستوى التغيرات المستجدة على مفهوم الموارد في الفكر الاقتصادي المعاصر، أو على مفهومي الإنتاج والاستهلاك أنفسهما، أما الندية مع من يسمى الآخر فليست قراراً مسبقاً يتخذه الكاتب، هذا إذا أردنا الاعتراف بالواقع العلمي القائم، لأنها محكومة بظروف موضوعية تجاوز رغبة الكاتب، فآية معرفة عن العلوم الإنسانية مرتبطة بشروط إنتاجها من جهة، وبسوق استهلاكها بصفاتها رأسمالاً رمزياً من جهة أخرى. وقد أشار سيد البحراوي في الفصل الأول المسمى أزمة المنهج، إلى مفهوم التبعية، وإلى الآخر الأوروبي، قائلاً إن "الوقائع تشير إلى أن ممارسات هذا الآخر الأوروبي كان يحقق مزيجاً من القمع المادي، والإبهار الذهني في الوقت ذاته" فمن هو هذا الآخر الآن؟ هل هو الأوروبي فحسب حقاً على أية حال، يفقد الطرح جهازاً مفهوماً، وتغيب عنه الإجراءات المنهجية أيضاً، كما أن القراءة السريعة المقدمة حول مناهج شخصيات أدبية

جميلة سيد علي في قصصها "يرجى عمل اللازم" اختيار الحدث بلا إفراط ولا تفريط

بقلم: د. أحمد بكري عصلة
(الكويت)

لم يكن في نيتي أن أكتب عن المجموعة القصصية الأولى للكاتبة جميلة سيد علي نقداً أو تحليلاً أو توجيهاً، ولكنني أثرت الكتابة بعد أن انتهيت من القراءة؛ وذلك لأسباب، منها: التوجه الجديد في صوغ القالب القصصي، والرغبة في إيجاد خط مميز بين كتاب القصة القصيرة في الكويت، والحرص بأناقة- على اختيار الحدث، من دون إفراط أو تفريط، بل تقنية فاعلة وملائمة، على الرغم من أن هذه المجموعة هي باكورة أعمال الكاتبة، بل يتيمنتها.



جميلة سيد علي

ففي أول قصص المجموعة "أعضاء بلاستيكية" نجحت في تجسيد فكرة "الإيهام" الذي يحاول الآخرون أن يسيطروا به على من أمامهم، في حدث متتابع بعيد عن التعقيد في اللغة، أو في التكوين، تقودنا من البداية إلى النهاية لنقتنع بأن الفُرَاش، نجح على الرغم من تواضعه ووضاعته، على حين أخفق المدير، وسار في وهم الضياع، على الرغم من علو تواضعه ووضاعته، على حين أخفق المدير، وسار في وهم الضياع.

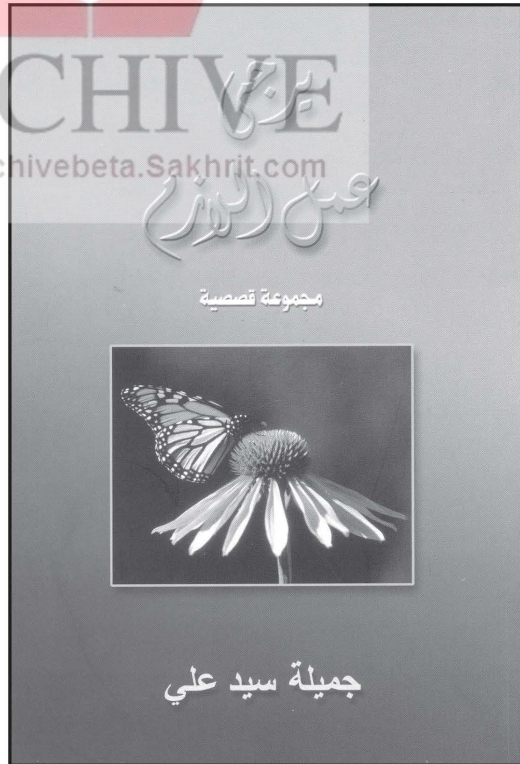
هكذا صورت الكاتبة الدوامة التي سيطرت على موظفة جادة في مواجهة رئيسها الذي أوهمها بالتقصير فوق ما تعاني منه من ضغط وقسر.

وفي الأخرى لقاء مماثل بين شابة تبحث عن عمل، ومدير يرغب فيها، ولكن بشروطه... إنها الأخرى تعاني من دوامة مماثلة، فإن استجابت لشروطه وحقت ما طلب منها وظفت، ومن ثم فقد تتجه بعد أيام إلى ترك هذا العمل، كما فعلت سابقتها، وإلا فلا.. كلا الأمرين مُرٌّ.. إنها دوامة اجتماعية نفسية لا تقل عن سابقتها شبحاً، ولكنهما تحملان حرص الكاتبة على التحليل النفسي والتعمق فيه بأسلوب القص والحكي.

على أن الملاحظة الأكبر على قصص الكاتبة جميلة أنها تستند في بنائها على المواجهة بين البطلين؛ وهما غالباً "أنثى" يغلب عليها الضعف، والتوسل، والرجاء، حتى لتبدو سلبية إلى حد كبير لا تغير، ولا تفعل أي شيء، بل لا تملك القدرة على التغيير أو حتى على الرفض. والآخر "ذكر" يتصف بالرئاسة والعلو والقوة. وكأنني بها -أي الكاتبة- تحمل في داخلها عقدة هذا النموذج للمرأة العربية التي ما تزال تقف من الرجل موقف التقرب في أحسن الأحوال. هذا ما تنطق به القصص التي سبق الحديث عنها، وغيرها، إلا في قصة "شهرزاد" المستوحاة من عالم شهریار وشهرزاد في ألف ليلة

الجديد في قولبة القصة أنها توهم القارئ باتباع السردية المألوفة على حين تعتمد مبدأ التحليل النفسي والتعمق فيه، وهذا خط عرف به عدد من كتب القصة القصيرة في الولايات المتحدة، حديثاً، مثل أوسكار أودن، وروكي باث.

وفي "الدوامة" و "بسملة الترحيب" محاولتان شبيهتان؛ ففي الأولى تحلل الكاتبة لحظة نفسية معقدة، هي اللحظة التي يسيطر فيها الغضب على الإنسان في موقف ما بسبب ما يسمى بضغوط العمل والحياة، ثم ينزاح هذا الثقل ليعقبه راحة تتسلل إلى نفس صاحبه شيئاً فشيئاً حتى يسيطر عليه الهدوء والتراخي إلى حد الشعور بالراحة والخفة والسعادة.



وليلة، حيث تجسد شهرزاد المرأة التي تسلحت بالعلم والثقافة لتبدأ ثورتها على ظلم الرجل برفع القلم في وجهه أينما كان.

لكن الملاحظة الأجدد ميلها إلى استخدام مصطلحات العلم الحديث وتسخيرها للخيال الأدبي والقصصي، والميل - أحياناً - إلى الخيال العلمي، على نحو ما فعلت في "أعضاء بلاستيكية" و "ذرات" و "غرقت في بحره".

وكذلك الاتجاه نحو الرمز، ورموزها لا تلبس إهاب الغموض بل تتسم بالوضوح والهدوء، يتمثل ذلك في عدد من قصص المجموعة منها، "من أجل عينيه" التي ترمز فيها إلى فكرة "أعلمه الرماية كل يوم فلما اشتد ساعده رماني" من خلال فرس تقتل فارسها أمام الجماهير. قتلة شنيعة ثم تبكي عليه: "وسط الهتاف والتشجيع وأكاليل الزهور نظرت إليه من بعيد ملقى على الأرض، ثم تخفض عينيها، رفت إليه طويلاً، ترقرت دمعتان حارقتان في العينين السوداوين الواسعتين، مهما كان سبب طاعتها قديماً، حباً، أو طاعة عمياء، فلن يعود كذلك بعد اليوم".

وكذا قصة "بالأمس كان سجاني" التي يمكن أن تعامل على أنها قصة واقعية هادفة، أو على أنها تحمل رمزين هما "الصيد الذي يمكن أن ترى فيه نموذجاً لظلم الظالمين، ومكرهم وخداعهم، ثم تمتعهم بعذاب أو بتعذيب مظلومهم. والآخر الحماقة وهي هنا تحمل طبيعة الأنثى السلبية المسالمة التي لا تملك أدنى مقاومة وإن كانت تحمل طابع الوداعة والمسالمة. أليست الأنثى في عدد من قصص المجموعة حقاً للرجل؟! وكأنني

هنا أرى الحمامة والكاكية يقران هذا المبدأ الاستسلامي، ولا ترغبان في التغيير!!.

وفي قصتي "لن الثمرة" و "وغرقت في بحره" رمزية مماثلة؛ فالأولى تعكس فكرة الظلم والاضطهاد من أصحاب منطق القوة والنفوذ العضلي والمادي في العدوان على ضعاف الأجساد، وفاقدي المادة أو أية سلطة أو وسيلة تمكنهم من الدفاع عما يملكون أو يزرعون أو ينتجون. والأخرى تصور في رومانسية وحلم كيف تغرق الشمس في بحر الأرض وكأنهما عاشقان يلتقيان تارة وينفصلان أخرى، أو هما عاشقان حقاً يلتقيان وينفصلان، بل يمتزجان مثلما تمتزج الشمس، عند الغروب بالبحر، وتذوب فيه، لتعود من جديد، وتنفصل عنه، في حركة دائبة خالدة.

أما الأمر الجدير بالذكر، وأرى من الضرورة به مكان التنبه عليه، فهو كتابة ما يمكن أن يسمى (القصة - المقالة) أو (المقالة - القصة) وهي نقيصة لا ميزة، ومخالفة للأصول العلمية والفنية لكتابة القصة القصيرة، حيث يضع القارئ ما بين هذين العالمين المختلفين فيخرج من عالم المقالة ببضع معلومات متناثرة، ومن عالم القصة ببضعة أحداث، لا يدري بعدها أكان يقرأ قصة أم مقالة. هذا ما وقعت به الكاتبة في واحدة من قصصها هي (ناقد بلا رواية) التي تبدأ بها يوحى بأحداث متتابعة: "زفر بضيق وهو يقلب برتابة وبطء أوراق الرواية الطويلة..." ثم تختلط الأحداث بآراء النقد ومعارفه: "يجب قراءة الرواية من الغلاف الخارجي حتى تأخذ حقها

ص ٤٧ وعزى ذلك إلى .. وصوابها كالتالي: الوصول إلى الجبال، موضوع مهم. زاد ضغط رئيسها. رأت الحمامة تعالج خيوط الشراك. بذراعيه الهشتين.. وعزا ذلك إلى.. هذا مع إدراكنا قلة تأثير هذه الأخطاء في سير الحدث أو في هدف القصة، ولكنه الحرص على التمام والكمال.

لذا أتوجه إلى الكاتبة، بأن تستمر في الكتابة، فالموهبة متأصلة لديها، والمقدرة اللغوية مناسبة وملائمة، وفهم قواعد القص القصير متجلية لديها، ولكني أرى أنها أقدر على كتابة القصة القصيرة جداً (ق.ق.ج) فهل نرى لها في المستقبل القريب ما يؤكد ذلك؟

من التمعن والتروي والتأمل والتبحر" لم تكن رواية ككل الروايات حتى يسهل تقييمها.. ما لم يستطع فهمه بحنكته الثقافية الواسعة هو سبب إصرار هذا المؤلف على عدم إلغاء أو تعديل الفقرات والمشاهد والعبارات...." يستمر الناقد المثقف المبدع في القراءة والتدبر وإعادة ترتيب الأفكار... وهكذا..

أما السلبية الأخرى، على الرغم من سلامة الأسلوب وملاءمته لفن القص إلى حد كبير، فهو الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية، منها على سبيل المثال لا الحصر: ص٧: الوصول للجبال. ص ٨: موضوع هام ص ١٢ زاد ضغط رئيسها عليها. ص ٢٠: رأت الحمامة تتطح خيوط الشراك. ص٤١ بذراعيه الهشتين.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



- عنوان المجموعة: "يرجى عمل اللازم"
- دار قرطاس. الكويت 2003م.
- جميلة سيد علي

"الثقافة في الكويت" للدكتور خليفة الوقيان إنصاف الوعي الكويتي

بقلم: د. حسن فتح الباب
(مصر)

يجمع المفكرون على أن البحث العلمي كما هو الشأن في التحقيق الإعلامي هو الذي تتوافر فيه الخصائص الدالة عليه والمميزة له وفي مقدمتها العمق والشمول، ويعرفه أحد النقاد الإنجليز بأنه ذلك الذي يجيب على الأسئلة الستة الآتية والتي تبدأ خمسة منها بحرفي الواو والهاء WH وهي what بمعنى ماذا (ماهية الموضوع) و Who بمعنى من هو الشخص المعني به و Where بمعنى أين (مكان حدوثه) و When (زمانه) و Why بمعنى لماذا. ويبدأ السؤال السادس بحرف الهاء How وهو الكيفية. ومن أهم خصائص البحث العلمي الأصالة بمعنى أنه مبتكر لا سابقة له، إذ يقدم جديداً أو يعمق ويثري ما هو معروف ومطروق في بحوث ودراسات أخرى. يضاف إلى ذلك تفرد الباحث بشخصيته أي أسلوبه بمعنى الطريقة التي يتناول بها مادة البحث من معلومات وأفكار يحللها ويعللها، وأن يكون له رأيه المستقل فيما يعرضه من آراء غيره. وتنتطبق هذه الخصائص التي تشكل شروط البحث العلمي



د. خليفة الوقيان

على كتاب (الثقافة في الكويت.. بواكير واتجاهات) للدكتور خليفة الوقيان باستثناء الإجابة عن السؤال الأول من الأسئلة الستة الأنفة الذكر، إذ لم يبدأ الكتاب بتحديد مفهوم الثقافة لبيان التفرقة بينها وبين الحضارة، وللمؤلف عذره في ذلك نظراً لما هو شائع من ترادف المصطلحين وتداخلهما.

أما العناصر أو الخصائص الأخرى التي ينبغي أن يتسم بها البحث العلمي فهي متحققة في هذا الكتاب الذي يعد بحق موسوعة لتاريخ الحركة الثقافية في الكويت ليس لها نظير. ويهمني في هذا المقام أن أشير إلى سبب آخر أورده الدكتور خليفة الوقيان باعتباره من دوافعه

ذلك من أن هنالك دولاً اندثرت حضارتها بسبب تدهور العامل البشري وتفشي الرذيلة وسوء استغلال الموارد وعدم توزيعها بين المواطنين بالعدل.

كما أن هنالك شعوباً أقامت حضارة رغم حرمانها من مصادرة الثروة الطبيعية مثل الماء والنفط نظراً لما وهب شعبها من مواهب وقدرات روحية مهدت السبيل لميلاد حضارة مادية عمادها الثروة الثقافية الروحية. والشاهد الذي يؤكد هذه الحقيقة أن الإسلام ولد ونشأ في شبه الجزيرة العربية، وهي صحراء قاحلة لا ماء فيها ولا ضرع، ولكنها نهضت وعم الدين الحنيف العالم بعد أن أشرقت شمسهُ وأقام النبي صلى الله عليه وسلم دولة قامت على التوحيد وسائر القيم الروحية وفي مقدمتها الحرية والعدل الاجتماعي ونشرت العلم في أرجائها.

لبذل ما يدل عليه الكتاب من جهد جهيد ووقت استغرق سنوات كي ينجز دراسته ويتم رسالته. ذلك السبب هو (الصورة المشوهة التي يحملها بعض المثقفين العرب وغيرهم عن منطقة الخليج العربي بعامة، واعتقادهم أن هذه المنطقة لم تكن ذات شأن قبل ظهور النفط، ولم يكن للإنسان فيها اسهامات ثقافية يجدر ذكرها)

والحق ما ذهب إليه الدكتور الوقيان، فهذه الظاهرة تمثل جرحاً غائراً وهي تدل على نظرة قاصرة تكتفي بالمظاهر دون محاولة معرفة الجوهر.

وقد رأى شاعر الكويت الكبير أن يكون رد فعله لتلك الفرية إعداد دراسة موضوعية لتاريخ الكويت الثقافي تقيم الدليل الساطع على قدم هذا التاريخ وأسبقيته منذ عدة قرون على ظهور النفط. وهكذا جاء كتاب الدكتور الوقيان كشفاً للمستور من الحقائق والمسكوت عنه من المعلومات إذ أكد أن نشر التعليم كان أهم من جمع المال لدى الكويتيين الأوائل، وأنه كان هنالك علماء تملسوا بالبحث العلمي في شؤون الدين والدنيا منذ القرن الثامن عشر الميلادي بل قبله، مصححاً بذلك معلومات ومفاهيم خاطئة أو غير دقيقة.

وتذكرنا المقولة الخاطئة بأن التقدم الذي أحرزته الكويت لم يبدأ إلا في القرن العشرين بعد اكتشاف آبار النفط بمقولة المؤرخ الإغريقي هيرودوت إن مصر هبة النيل فهي إحدى وجهي الحقيقة، أما الوجه الآخر فهو أن مصر بمعنى حضارتها هبة المصريين لما وهبوا من قدرات وطاقات عقلية ونفسية مكنتهم من استثمار ماء نهرهم العظيم، فالموارد الطبيعية لا تكفي وحدها لإنشاء حضارة، بل لابد أن تؤازرها قدرة أبنائها الروحية على بناء قواعد بنيانها. وليس أدل على



وقد كان الكويتيون رواداً في طلب العلم كما كانوا رواداً في اكتشاف وسائل الرزق الشريف من صيد اللؤلؤ وتجارة وصناعة بحرية وكان شعارهم قول شوقي:
بالعلم والمال يبني الناس ملكهم

لم يبن ملك على جهل وإقلال
ويمكن القول إن العلم لديهم كان الأساس؛ أما المال فكان عوناً وعاملاً مساعداً له بدليل أنهم لم يتخلوا عن العلم حتى في أحلك الظروف التاريخية، بل قدموا المعارف في كثير من الأحيان على الأموال وكثيراً ما ضحوا بها في سبيل نشر العلوم. وما زالت الكويت حتى اليوم حاضرة ثقافية للأمة العربية لا تفرق بين أهلها وغيرهم من العرب في نشر الآداب والفنون والانتفاع بها.

ومثلما استطاعت الكويت أن تحل معادلة المال والعلم حلت مشكلة التراث والمعاصرة وتمكنت من التوفيق بينهما بفضل ما وهب أهلها من فطرة التمسك بالقيم والتقاليد الحميدة الموروثة، والنزوع إلى التفتح على العالم المحيط بهم. وهذا التوازن الدقيق مستقى من نبع الشريعة الإسلامية التي تقوم على جناحي التسامح والحوار مع الآخر، دون تدخل عن الجوانب المضيق من الماضي، فهو لاء الأبناء البررة يدعون الرماد ويبقون على جذوته. وقد قال الحكيم الزعيم الهندي غاندي: (إني أفتح نوافذي للهواء الطلق، ولكنني أغلقه إذا ثارت العاصفة حتى لا تقلعني من جذوري).

وقد أفاض الدكتور خليفة الوقيان في بحث هذه المعادلة الصعبة وتعقب أصولها. كما عزا ما يتسم به الكويتيون من سعة الأفق والمصالحة مع النفس والانفتاح على الآخر إلى مبدأ الشورى الذي نسميه الآن الديمقراطية والذي يرجع إلى العصور

الأولى لنشأة مدينة الكويت ومشاركة العلماء للحكام في إدارة شؤون البلاد عن طريق التعاون على البر والتقوى واتخاذ العلم قاعدة أساسية للنهضة. وقد بحث الدكتور الوقيان أيضاً موضوع العلاقات بين مصر والكويت وتطورها في الماضي، وذلك في إلمامة مقتضبة حبذا التوسع فيها وربط ذلك الماضي بالحاضر المزدهر الآن، مما يتطلب أن يضطلع الباحث الكبير بتخصيص دراسة ضافية لهذا الموضوع، أو يتولاها أحد الباحثين الأكاديميين المتخصصين في جامعة الكويت وفي الجامعات المصرية، والأمر بالمثل فيما يتعلق بالعلاقات الثقافية بين الكويت والهند وغيرها من البلاد الآسيوية والتي أجمل تبيانها الدكتور الوقيان. ويمكن الاستعانة في ذلك برجال الدبلوماسية ولاسيما من كتب منهم مذكراته، وكذلك بالرحالة الكويتيين الذين زاروا تلك البلاد للدلالة على جذور تلك العلاقات وعمق ظاهرة التبادل الثقافي بين الكويت وجيرانها.

إن قيمة هذا الكتاب الذي بلغ عدد صفحاته ٣٤٥ ترجع إلى غزارة مادته، واستيفائه جميع جوانب موضوع البحث، وتحقيقه وتوثيقه ما سبق من معلومات وآراء في شأن ثقافة الكويت، بفضل النهج الذي اتبعه المؤلف حتى وصل إلى جذور هذه الثقافة، وجعلها ماثلة أمام عيني القارئ، وربط النتائج بالمقدمات والأسباب بالمسببات. والدكتور خليفة الوقيان يقدم بذلك نموذجاً ساطعاً للبحث العلمي القائم على الحفر في الأعماق To dig for كما يعرفه المعجم البريطاني.

وبعد، فإن كتاب (الثقافة في الكويت.. بواكير واتجاهات) للدكتور خليفة الوقيان يعد أوفى مرجع علمي في موضوعه، والأمل أن يفيد من غزارة مادته الباحثون والمتقنون في الوطن العربي الكبير.

شارع الحمرا

(مونودراما)

بقلم: ناصر الملا
(الكويت)

بيروت.. "أوتيل" نابليون الحمرا حيث يقع في آخر الشارع. يحيطه من جانب اليمين صالون نسائي له باب جانبي ومكتبة قرطاسية تقع في الجانب الأيسر منه.. عفيف يخرج من باب الأوتيل الذي يعمل فيه حديثاً، حاملاً حقيبة سفر حيث يضعها على الأرض وهو يتنهد في ضيق ثم يدخل من جديد إلى "الأوتيل" ويخرج بحقيبة سفر أخرى ويرميها بشدة بالقرب من الحقيبة الأولى ينفخ بغضب.

عفيف: ما هذا اليوم النحس لقد حملت فيه أكثر من عشرين حقيبة سفر ولم أجد أحداً يستلم واحدة منها إلا أنني أجد الحقيبة تلو الأخرى تختفي من أمامي وأنا متأكد أنني إذا دخلت من جديد فلسوف أرجع ولا أراها في مكانها.. سوف أظل في مكاني إذاً حتى أرى أصحاب هذه الحقائب! لم لا أناديهم "يصرخ بملء فيه" من له هذه الحقائب؟ "يفتح باب الأوتيل" يا من في الداخل.. تباً لهذا الأوتيل ما من أحد موجود.. من له هذه الحقائب؟ ربما كانت لنابليون.. على ما أظن أن نابليون قد مات وترك لنا هذا الأوتيل خالياً من أي أحد.. "يحملق ناظره في الشارع.. في السماء.. عن يمين وعن يسار" لا أجد أحداً في الشارع.. الحمرا باتت منطقة أشباح

..

لا.. لا.. إنني أسمع حركة في الشارع الآخر "صوت سيارة هاف لوري منطلقة في الشارع الآخر" نعم إنه صوت سيارة نقل ربما مرت في الشارع المحاذي لشارعنا لنقل عفش من الحمرا إلى حيث لا أدري.. مبان ومركبات وواجهات محال خالية من الناس.. ترى ماذا جرى؟ أين مرتادو الشارع.. أين العاملون.. أين سكان الأوتيل؟ إنني أقف وحيداً ها هنا لا وجود لأي مخلوق "يضرب رأسه" لا.. لا ربما كنت على غير صواب. الحمرا ما كانت يوماً خالية من الناس أو العاملين أو العاشقين أو المتطيين أو من طلاب مرضى أعني من طلاب و مرضى.. لم لا أتقدم "يخطو

خطوتين إلى الأمام ويقف مصروعاً" أتقدم.. أجننتُ أنا حتى أتقدم.. لا.. لا.. لن أتقدم.. التقدّم إلى الأمام هو التأخر بعينه.. التأخر عن كل شيء هكذا تعلمت من حمل الحقائق.. ولكن لم لا أتأخر.. فلأرجع إلى حيث كنت" يقف أمام باب الأوتيل "نعم هكذا السيد الذي عينني في هذا الأوتيل أبلغني بأن أقف هنا كتمثال الحرية الذي لا أعلم أين يوجد فلأقف هنا كتمثال أو كحمار أو كحمار حقائق أو حمال أسية المهم أنني أقف "يضع يده على كتفه الأيمن بسرعة ثم على كتفه الأيسر" ما هذا أشعر أن أياد توضع على كتفي هذا وهذا.. تتحسسه وأحياناً تضغط عليه.. لا.. لا.. لا هذه توهّمات إنها الوحدة التي مزقت كل ما بي من إدراك وتمييز والنظر إلى الآخر إني أقبع بين جدران أحزانها.. تباً ماذا جرى؟ لقد اشتبكت خيوط الليل والنهار أمامي فلا صرت أميز إشراقه الصباح الجميل ولا عتمة الليل البهيم.. لم لا أتحرك.. الحركة بركة كما يقولون فلأمشي إذاً جهة اليمين" يغذ السير إلى باب الصالون النسائي ويقف مشدوهاً "هه.. ألم ينادني أحد؟" يتلفت من هنا وهناك "لا.. لا يوجد أحداً الآن أقف أمام باب الصالون في صف الأيمنيين ولكن أين هم النساء؟" يصرخ بأعلى صوته "أين أنتم أيتها النسوة؟ أنتن يا من تعملن في هذا الصالون ألا يوجد أحد منكن؟" شرائط ثلاثة عالقّة على باب الصالون واحدة

حمراء وأخرى سوداء وثالثة وردية" لم لا أقترّب وأعّين هذه الشرائط.. ألمسها أو أتحمسها بيدي ربها كتب عليها شيء أو.... فلأقترّب قليلاً أليس من يقف في صف الأيمنيين يكون في العادة مدرجاً في قائمة المتوددين والعطوفين "يهد يده إلى الشريطة الحمراء" هه إنها ناعمة تشيرني تذكرني بتلك الليلة الحمراء وأنا في شارع الحمراء؟ ما لك تهذي هكذا كالرجل الذي أقبل على الخروج من هذه الحياة ؟ "يستشق الشريطة الحمراء" أو.. أو.. أو.. وو.. أو.. أو.. إنها فتنة الرائحة لربما لامستها الأيدي كثيراً فأننتها وننتها "يضحك ويلمس الشريطة السوداء فيسحب يده منها بسرعة" آه ما هذه.. تباً لها لقد صعقت يدي فلأبتعد نعم فلأبتعد.. لا.. لا بل سوف أظل واقفاً مكاني.. ألمسها بروية يا عفيف إنها عالقة على باب صالون نسائي.. ولكنها سوف تصعقني من جديد بل سوف ألمسها" يضع يده على الشريطة السوداء ويسحبها بسرعة" ما هذا لقد نفضتني من جديد لا لن ألمسها فأنا كرهتها الآن وكرهت لونها..

آه.. آه لا زالت يدي ترتجف من أثر صاعقتها، تبقّت الشريطة الوردية، إنه لون يغريني بل يدعوني للولوح.. بل للذوبان به حتى وإن كان عالقا في هذا النجم الذي في السماء.. التساؤل.. الرغبة.. الجنوح عن المسار المعقول

الأحلام ؟ كيف أحلم وأنا واقف بشحمتي ولحمتي على أرض هذا الشارع " يتهدد في ضيق " لماذا لا أقترب إلى جهة اليسار فلأجرب .. فما هي المكتبة بقربي وقد اصطفت الكتب بواجهتها دون أن أرى أحداً يعمل بها ؟ أقترب من تلك الكتب وأتصفحها ؟ نحن جُبلنا في هذا الشارع منذ زمن بعيد على التصفح .. تصفح أي شيء يشدنا التعرف السريع على كل شيء .. ولكن حذاري .. فإن اقتربت من جهة اليسار فلربما اختل توازني ألا يقولون أن اليسار ما هو إلا اختلال ؟ ولكني وحيداً أرغب في معرفة المجهول وهل الكتب أعدّها من عالم مجهول ؟ أنت وحيد فارغ .. فاقد .. هاجر .. كلب .. عظيم .. آدمي .. شيطان .. اقترب .. تعرف .. لمس الكتاب بيدك .. تذوق المعلومة التي في صفحاته من أي إدراك أتى شئت ، ولكني إن عشقت القراءة والمعلومة فلنك سوف أمضي في هذا التدريب ؟ إنك توسوس يا عفيف .. أوسوسي ماذا أوسوس ؟ ولماذا أقترب أو أحاول الاقتراب من جهة اليسار ؟ اختلال اختلال إن اقتربت سوف أختل برمتي وهلا لي أن لا أختل وأنا مختل بالأساس ؟ " يقترب من واجهة المكتبة .. يسحب كتاباً ينفض الغبرة منه ويدقق النظر بعنوانه " الأساطير الإغريقية .. آه إنه كتاب الأساطير .. ما أجمله من كتاب وإن كنت لم أقرأه " يفتح دفة الكتاب ثم يقف عند صفحة معينة ويقرأ بصوت عالٍ " هيرا ..

يلغيهم هذا اللون فلأقبل هذه الشريطة " يتقدم فيه إلى الشريطة الوردية ثم يتوقف .. يبتعد عنها خطوة " كيف أقبلها ؟ كيف .. هل نسيت أنني أقف في صف الأيمنيين ؟ ولكن ماذا صنع لك أولئك الأيمنيين .. بل قبلها أفرك يدك بها مررها من هنا وهناك على جسدك .. لا .. لا .. لا .. لأن أفعل ذلك فأنا أقف في صف الأيمنيين ؟ " تقفل الإضاءة ثم تفتح في شكل فجائي فينصعق عفيف ويركض إلى باب الأوتيل " ما الذي جرى أحد أقبل علي فلأقف إذا هنا نعم هنا أمام الباب " يلهث من أثر الركض " فوقوفي يسلمني سؤال الآخر وانتقامه مني ؟ ولكن لم أفعل شيئاً يجعل الآخر يهرغ وجهي بالتراب أو بالوحل أو بالقاذورات .. كفى يا عفيف .. كفى لن ترجع إلى صف الأيمنيين سوف تظل واقفاً هنا أمام باب الأوتيل .. أين الحقائق الحقائق أين اختفوا يفتح باب الأوتيل ثم يقفله " لا يوجد أحد .. كل شيء قد هجر في هذا الشارع .. يا لهذا المنظر الغريب ..

في بيروت وفي شارع الحمرا يختفي الناس هكذا ؟

من غير سبب ومن غير مناسبة أيضاً ؟ لا .. لا أنا متأكد .. نعم .. نعم متأكد أني المختفي عنهم ، وإلا ما اختفت هذه الحقائق من أمامي ولا أحسست بأيد تمرر على كتفي بين حين وآخر أعيش إذا بالخيال ؟

إنني نائم في مخدعي تتوهج بي رؤى

اشتهرت بعداوتها لطروادة والطرواديين، ومن بينهم إنياس بطل ملحمة فرجيل.. هيرا عانت من خيانة زيوس كبير الآلهة لعلاقته واتصائه بغيرها .. كان يتحايل بشتى الطرق للاتصال بغيرها من الآلهات وغير الآلهات فتعقبته هيرا لتكشف خدعه والإيقاع به والانتقام من عشيقاته مهما انتحلن من أعذار لتبرير مسلكهن، وزيوس كان مزواجا .. مزواجا ولم لا يكون ما دامت جيوبه متخمة بالمال وكرشه ممتلىء بالننتانة "يرجع كتاب أحلى الأساطير الإغريقية" فلأرجع الكتاب مكانه فكما يبدو أن المرأة منذ الإغريق وإلى يومنا هذا تعاني من سطوة الرجل وبالتحديد ممن هم على شاكلة زيوس هذا ، فلأتصفح كتاب آخر، ماذا أختار أوه إن هذا الكتاب ملفت للنظر " يسحب كتاب جديد " رحلتي الطويلة من أجل الحرية .. من هذا الذي تحتل صورته غلاف الكتاب " نلسون مانديلا " هه لا بد أن يكون هذا الرجل مهم وإلا ما تصدرت صورته غلاف الكتاب فلأتصفحه إذا.. إذا أتصفحه ؟" يرمي الكتاب على الأرض " تذكرت ألوان غلافه تذكرني بالشريطة السوداء ولكن الكتاب لم يصعقني .. لا تخاف يا عفيف إحمل الكتاب " يحمل الكتاب " تصفحه بروية فمضمون هذا يختلف عن مضمون تلك!

وشتان بين اليمين واليسار " يتصفح الكتاب " فلأقرأ إذا: تتميز مسيرة شعب جنوب أفريقيا النضالية بأنها من أهم وأغنى التجارب التحريرية في القرن العشرين ويشكل انتصاره نقطة فاصلة في تاريخ شعوب القارة الأفريقية كلها " يتهدد " نعم .. نعم هذا الرجل نضالي ولكن كيف ناضل لشعبه وبلده ؟ كالذين في بلدنا مثلاً أم كيف أرى أن كل قائد له نضال خاص به " يتصفح الكتاب ثم يقف عند صفحة معينة " مانديلا خاض حركة النضال الشعبية المناهضة للنظام العنصري .. فهو عضو فعال في حزب المؤتمر الوطني الأفريقي ثم ركن من أركانه ثم مؤسس وقائد لجهازه العسكري إن مانديلا رمز لنضال سكان جنوب أفريقيا على اختلاف أعراقهم ومحل إجماعهم هو صدق إيمانه بحقوق أمته وصلايته في التمسك بتلك الحقوق طول مسيرته النضالية بلا هوادة أو مساومة! أين أنت يا مانديلا؟ أرجوك تعال إلى شارع الحمراء، فأنا بشوق إليك " يبتسم ويشير للكتاب بيده " أرايتم ناضل وكافح إلى حد الموت من أجل قضية شعبه ووطنه والإنسان أينما كان بلا هوادة أو مساومة". بصوت عالٍ إنني عفيف يا مانديلا تعال أرجوك علك إن أتيت إلى الحمراء يعود الشارع من جديد إلى الحياة أرجوك تعال .. أف. " يعيد كتاب مانديلا إلى الرف " إنني أصرخ في شارع مهجور ولا فائدة إن صرخت وإن لم أصرخ ولكن ثمة دبيب نمل وأناس وكلاب تدب في هذا الشارع حركة تسير من هنا وهناك إنني أشم رائحة إطارات

الحادية والعشرين هكذا ترقبها في صفحات الديوان فلاقرأ إذا يقولون في كل شعري سناء، ألا ليت في كل شعري سناء.. الله يا شاعرنا .. ويا ليت في كل حرف سناء ثمان وعشرون حرفاً سناء.. حقاً إنك محظوظة يا سناء في تملك وجدان وفؤاد شاعرنا ليتني كنت مكانك ولكنني لست بتلك المواصفات التي بك فالشاعر يريد القوام المشوق والعيون السوداء الواسعة والشعر الطويل والأنامل الناعمة وأنا كما ترى لا أمتلك من هذا شيئاً .. كتبت هذه القصيدة في دمشق 16/12/1987..

أوه إذا كتبت في السجن وكتب على شاعرنا أن يتخيلها وهو سجين بعيد عن الحرية، ولم العجب من كل هذا؟ فأنا مثل هذا الشاعر، أعيش وحيداً وأعمل وحيداً وواقف بشارع الحمرا وحيداً ولكنني كنت أتمنى أن أكون سناء.

السماء تتلبد بالغيوم وتهب عاصفة شتائية باردة في شارع الحمرا ويقصف الرعد قوياً فتبرز أكف تلك الغيمة السوداء بعروقها المشعة والمبرقة

بشكل مخيف .. مركبة قديمة الصنع موضوعة على أربعة صخور حجرية وقد خلت من النواخذ وهي واقفة منذ زمن طويل في الشارع .. غفيف يحمل مظلة بيده تحميه من تساقط الأمطار ويقف عند باب المركبة الأمامي .

غفيف: لقد تهت في عتمة الطريق .. ألسنت بالحمرا؟ الويل لا أجد ماراً في

شيء ما يتحرك من حولي إلا أن أحداً لا يوجد .. إذا فلاأتصفح كتاباً آخر "يسحب كتاباً جديداً" قصائد من سناء " للشاعر خليل عوير.. قصائد من سناء" يصمت لبرهة ويضرب بيده على الكتاب " لا بد أن شاعرنا أولع بسناء هذه .. فلاأفتح الديوان إذا " يفتح ديوان الشاعر" هذه الصفحة الأولى وتليها الصفحة الثانية .. هه فلاقرأ الإهداء فالشاعر لا يهدي أحداً اعتباطاً لأنه معتاد على أن يُهدى ولا يهدي قل يا خليل أسمعنا إهداؤك " شعري مدى الأيام يحييني .. أحياء من حين إلى حين .. غنيته فازددت منه غنى .. عن كل أصحاب الملايين .. ما أجمل تلك الكلمات .. نسيت اسمه .. هه خليل عوير شاعر عربي من سوريا لم أسمع عنه من قبل " يضحك بهستيرية" ولم أسمع عنه فمن هنا فاض لتعريفنا بهذا الشاعر أو بغيره نحن نعيش مع الأموات فهل الأموات يحيون الأحياء؟ ولكن أين سناء في صفحات الأشعار أريد أن أتعرف عليها عن طريق شاعرنا فهي من علقته كالذبيحة بحبها وساقته إلى حيث لا يدري ولا أدري أنا أين هي؟ لا تعجل في إبداء النتيجة دون أن تقرأها " يصل إلى صفحة معينة هه إنها إجابته يقول لا تسلمي من سناء ما أنا منك بأفصح؟ وهل أنا بالفصيح حتى أعرفها" يقلب في أوراق الديوان" لا بد أني سوف أكتشفها وأكشف حبك لها ولو من طرف خفي.. أين سناء .. سناء ها هي الصفحة

هذا الشارع .. ماذا جرى؟

أين أذهب، إلى أين أسير؟ أنا منقطع عن هذا العالم؟ لا أرى أحداً ولا شيئاً يذكر، فلأصعد هذه المركبة " يحاول فتح بابها الأمامي فلا يفتح يجرب بالباب الآخر فيكون مقفلاً أيضاً" ما لها الأبواب لا تفتح؟ فلأقفز من النافذة حتى أقي نفسي من المطر" يقفز إلى باب المركبة عبر فتحة النافذة " أوه إنها مركبة مهجورة وأرى أن لها سنوات لم تتحرك من مكانها علماً بأنني أول مرة أشاهدها واقفة في هذا الشارع!

يا لها من أمطار تتساقط على شارعنا ليت الحمراء تبادل الخير للسماء ولكن لا يُرى مخلوقاً هنا حتى أقول له بادل السماء بخير كما هي تبادلك بالخير.. الحمراء وشارعها قد هجرها الناس إلى وقت غير معلوم وبقيت وحيدك يا عفيف تندب حظك التمس الذي أوقعك في هذا الشارع!

ما الذي يجري.. أضيّ شيء؟

هل عقلي فقد رشده؟ إن كان ذلك كذلك فليثبت لي أحد إنني فاقد لعقلي؟ " يضحك " لا .. لا أنا سليم وأتمتع بإدراكي .. فلأتخيل إنني أقود هذه المركبة؟

هه هه أنا الآن أقودها ولكن إلى أين؟ إلى اليابان مثلاً؟ لن اصل إلى هناك ، وإن وصلت فماذا سوف أرى؟ حتماً من يصنع يفكر .. يتطور لم لا نكون متطورين؟ وأين التطور ومركبة كهذه واقفة في هذا الشارع منذ سنوات ؟ ربما يكون المطر

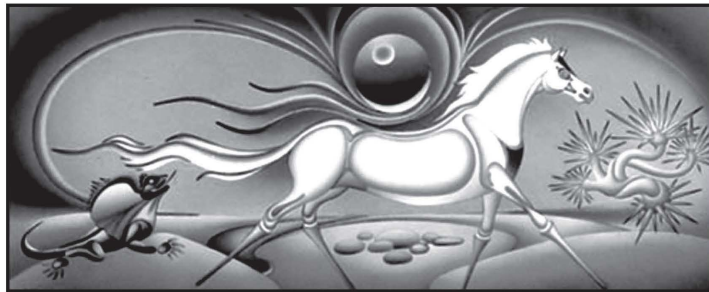
وتساقطه على هذا الشارع قد غيبتها عن أصحابها ، ولكن في اليابان بلد الزلازل والبراكين لا يغيبوا الملاك عن سياراتهم أو تطويرها "يخرج من المركبة عبر النافذة وقد خف تساقط الأمطار" هه الآن توقف المطر عن التساقط حتماً سوف أجد أناساً يهرون من هنا .. في هذا الشارع .. آه لو أحصل على سيارة أجرة تعيدني من حيث أتيت " يصرخ " أين أنتم يا ناس .. ألا يمر أحد في هذا الشارع.. أنا عفيف حامل "الشنط" في "أوتيل" نابليون الحمراء.. عفيف .. أين أنتم ؟ " يخرج مائة دولار من جيبه ويرفعها " لدي مائة دولار أريد أن أتكلم مع أحد أنا لست بمعدم ولا بفقير نعم لست بمعدم ولا بهتسول ولكنني مجنون تساؤلات .. أريد أن أتسامر .. أنادم أحداً لا يوجد أحد؟ فلأتقدم إذاً .. لا .. لا .. لا لن أتقدم فالنقدم كما أعرف في هذا الشارع تأخر .. أرجع إذاً ، ولكن إلى أين؟ الأوتيل؟ المكتبة؟ الصالون؟ كل شيء أقفل هنا.. تباً لي .. بل تباً للتعاسة التي أنا بها هم هناك وأنا هنا .. بل أنا هنا وهم هناك "صوت إطلاق نار خارج من رشاش .. عفيف يضع يده على رأسه ويختبئ بقرب المركبة.. يتوقف صوت الرشاش" ما هذا إنه صوت رشاش .. أحرب قائمة بالشوارع الأخرى؟ أم إنتقام قد التصق بقلب حاقد لهذا الإنسان المتمسكن في ذاك الشارع " عفيف يقوم الآن عرفت .. نعم .. نعم عرفت بل تأكدت

والفحيح والنعيق كلٌ سوف يجتمع فيك
لتنه كالمدمنين خلف جدران اليأس
طريداً شارداً في شارع الحمرا .. بهيماً
تُساق إلى المسلخ وعلى وقع السكين يُزج
رأسك وبياسر الآخر الطريق ولكن من
يسمعني؟

وإلى من أعرض أمري وأنا أقف هنا
وحيداً "يضرب جبينه بشدة" هل في عقل
؟ ذاكرة؟ تفكير إنشغال دائم وحركة
فارغة وألم عالق في أحشائي .. أحشائي
"يضحك" هل الذي مثلي وبجالتني هذه
تكون في جسده أحشاء؟ .. لم لا أطير لم
لا أهرب؟ والقيود .. الفرضيات؟ المبادئ
.. التعليم .. الأوتيل إلى أين سوف تفر
وتتركهم؟ حياة تبطل المتبطل .. تزهرق
روح المبتذل تطحن عرق الكادح وتعجننا
في آلة الحمقى لتبيع من تبيع وتشترى
من تشترى. "بتلفت من هنا وهناك ثم
يتسم ويمضي إلى آخر الشارع".

بل إني على قناعة مطلقة أن ثمة دمار
قد أحدث خلف هذا الشارع فلا يطلق
النار عشوائياً في الشوارع .. نعم دمار
حادث لا محالة بعد إطلاق النار .. نتيجة
تلك التي تقولها؟ أم هو تخمين؟ أم هي
حقيقة ملموسة شهدتها وأيقنت فداحتها
عن قرب ولمست مدى ألمها ووقعها حينما
اجتثت في سنين فائتة الأخضر واليابس
ببلدنا ! المسألة إذاً لا تحتاج إلى التأويل
والعويل ولكني ممن ألتمس حق وجودي
في هذا الشارع؟ في تلك المقاهي .. في
المطاعم .. البارات ممن كل شيء خاوها
ممن ألتمس حق وجودي؟

من العزلة .. إطلاق النار .. اليابان
"يضحك بألم" إن لم تخلق مصيرك
بنفسك فما أوجدت للحياة معنى! الوحدة
.. اليتيم .. نواح الثكالى .. الانكسار
.. التلبذ .. الخوف من القادم هم من
أوجدوك في هذا الشارع يا عفيف وهم
من سوف يباشرون فيك فنون العويل



الباحث محمد قجة لـ "البيان": اكتشفنا موقع بيت المتنبي في حلب

أجرت الحوار: سها شريف
(سوريا)

قضى المتنبي أجمل وأخصب سنوات شعره في حلب. وبقي حلب وسيف الدولة في خاطر المتنبي وفي قصائده خلال السنوات الثماني التي قضاها بعد خروجه من حلب، ومصرعه عام ٣٥٤ هـ.

ومن هذا الماضي عبوراً للحاضر ومضياً للمستقبل توصل الباحث محمد قجة إلى تحديد بيت المتنبي وسيقام الآن متحف مكانه ليكون قلعة معنوية جديدة تقف إلى جانب القلعة التاريخية في حلب. وكان لنا اللقاء بالباحث محمد قجة ليحدثنا عن هذا المعلم الثقافي.

عقبى اليمين على عقبى الوغى ندم ماذا يفيدك في إقدامك القسم
وظنهم أنك المصباح في حلب إذا قصبت سواها، عاها الظلم
القائم الملك الهادي الذي شهدت قيامه وهواه العرب والعجم
تلك كانت الأبيات من مطلع القصيدة الميمية في آخر عهد المتنبي بسيف الدولة
وبلاطه.

وفي رثائه خولة يقول سنة ٣٥٢ هـ:

أرى العراق طويل الليل مذ نعت فكيف ليل فتى الفتيان في حلب



محمد قجة

● تم تحديد بيت المتنبي في حلب. ما الأدلة التاريخية استندتم إليها في تحديد الموقع ؟

- اعتمدت الأدلة التاريخية على ماورد في كتاب ابن العديم: " بغية الطلب في تاريخ حلب ". وكتابه الآخر "زبدة الحلب من تاريخ حلب ". ففي الكتاب الأول يترجم المؤلف للشاعر المتنبي (أحمد بن الحسين) في تراجم حرف الهمزة للشخصيات التي عاشت في حلب، ويروي ابن العديم أن المتنبي نزل في حلب ٣٢٧ هجري بعد لقائه " سيف الدولة " في أنطاكية. وأن نزوله كان في (أدر بني كسرى) أي ديار بني كسرى وهم عشيرة عربية من أقارب آل العديم حيث كانوا يسكنون في حلب.

وكان ذلك رأس الخيط الذي جعلني أبحث عن مساكن آل العديم وآل كسرى بن عبد الكريم بن كسرى في القرن الرابع للهجرة. وقادتي الدراسة التاريخية إلى تحديد الموقع من خلال كتابات ابن العديم نفسه الذي أوضح أن "دار المتنبي" تحولت إلى خانقاه بعد هدم حلب من قبل "نقفور فوكاس البيزنطي" وقد أصبح الموقع يعرف باسم "خانقاه سعد الدين كمشتكين" في الفترة الزنكية والأيوبيه. وسعد الدين هذا كان من كبار مساعدي نور الدين الزنكي وابنه الصالح إسماعيل في حلب.

● هل الإكتشاف كان للبيت أم لموقع البيت فقط ؟

- الاكتشاف هو لموقع البيت.

● ألم يغير تدمير حلب في الزلازل والحروب لأكثر من مرة في شكل البناء ؟ وما التطورات الكثيرة التي طرأت على هذا الموقع خلال ١١ قرناً الماضية ؟

أوضحت التطورات التي مرت على المنطقة، بأن حلب تعرضت للهدم بالحروب

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



الصور المرفقة تشير إلى بيت المتنبي في حلب

و الزلازل على النحو التالي:

(٣٥١ هجري - ٩٦٢ م) تدمير نقفوس
فوكاس البيزنطي، (٦٥٨ هجري - ١٢٦٠
م) تدمير هولوكو، (٨٠٣ هجري - ١٤٠٠ م)
تدمير تيمورلنك، إضافة إلى الزلازل،
وأبرزها الزلزال الكبير عام ١٨٢٢م.
والمراحل التي مر بها الموقع حسب روايات
ابن العديم وابن شدداد وابن الشحنة
وسبط بن العجمي هي:

- دار المتنبى وسط دور آل العديم وآل
كسرى.

- خانقاه سعد الدين كمشتكين التي هُدمت في تدمير هولوكو

- المدرسة الصلاحية الكبرى التي بناها صلاح الدين الدواقدار في بداية العصر
المملوكي. وحينما نقل إلى طرابلس بحكم وظيفته أوقف الدار لدراسات العلوم
الشرعية.

- تعرضت حلب لتدمير تيمورلنك فتغيرت معالم المنطقة. وأعاد نائب السلطنة "خاير
بك" البناء. فتم بناء الخان الذي يحمل اسمه جنوب المدرسة الصلاحية مع اقتطاع
جزء منها وإدخاله في الخان. ولا يزال باقيا حتى اليوم. وأصبح اسمها "المدرسة
الصلاحية الصغرى" وبقيت تابعة للأوقاف ويقيم فيها طلبة الدراسات الدينية. وقد

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



قادتني الدراسة التاريخية
إلى تحديد الموقع من خلال
كتابات ابن العديم نفسه
الذي أوضح أن "دار المتنبي"
تحولت إلى خانقاه بعد هدم
حلب من قبل "نقفور فوكاس
البيزنطي" وقد أصبح الموقع
يعرف باسم "خانقاه سعد
الدين كمشتكين" في الفترة
الزنكية والأيوبية.

تم اقتطاع جزء آخر من الجانب الشرقي
للمدرسة وتحويل إلى ملكية خاصة.

- بعد زلزال حلب المدمر ١٨٢٢ م. قام
أحد أبناء المدينة ويدعى بهاء الدين
القدسسي بن تقي الدين بترميم المدرسة
 وإعادة بنائها. ومنذ ذلك اليوم حملت اسم
"المدرسة البهائية" نسبة إليه وبقيت تابعة
للأوقاف.

وبذلك فإن المدرسة البهائية الحالية التي
يشغلها مركز اللقاء الأسري وقد تم نقله
إلى مكان آخر. هي آخر مراحل التطور
لموقع دار المتنبي خلال أحد عشر قرناً.

قصر الحلبية

● وهل الدار هي نفس المساحة للمدرسة
البهائية الحالية؟ وما أوصاف المبنى؟

- الدار الموصوفة هي أكبر بكثير من المدرسة البهائية الحالية وقد أوضحنا كيف تم
اقتطاع جزء جنوبي لصلحة خان خاير بك وجزء شرقي آخر. وتشير الدراسات إلى
أن دار المتنبي كان لها غرفة عليا وكان لها اصطبل للخيل وتحدد الدراسات كيف كان
يجتاز الطريق يومياً إلى قصر الحلبية خارج باب انطاكية حيث إقامة سيف الدولة.

● ما التحولات التي طرأت على نظم العمارة؟

- إن التحولات التي طرأت على نظم العمارة في المنطقة المدروسة ليست كثيرة.

فالمدينة
القديمة بقيت
على قدمها
والأسواق هي
نفسها مع
تغيير طفيف
في الترميم
و التوظيف.
وطبيعة
المدينة
القديمة لا
تسمح بإقامة



مبان ذات طبيعة عصرية مغايرة
للطرز العربي الإسلامي.
وبالتالي فإن بقايا الدار التي
هي اليوم المدرسة البهائية
نموذج للدار العربية في بنائها
ووظائفها الاجتماعية.

قرب القلعة

● عاش المتنبي بحلب تسع سنوات
كأدب الأخصب في شعره..
فما الميزات التي يمتاز بها هذا
المبنى في إيحاء الجو النفسي و
المكاني للشاعر لإطلاق العنان
لقريحته؟

- إن فترة حياة المتنبي تعتبر
الأبهى والأجمل خلال مراحل
عمره، وكانت داره قرب قلعة

حلب وقرب السوق المحوري التواصل بين القلعة وباب إنطاكية، وكان معه في داره رجل
يدعى أبو سعد يعمل بمثابة مدير أعماله بالعرف المعاصر، وكان المتنبي كثير السهر
على القراءة والكتابة، ويذكر أبو سعد أنه لم يعرف عن المتنبي كذباً ولا مجوناً ولا هزلاً.
ولدينا الكثير من الروايات المتصلة بهذا الجانب وأثرها في شعره.

● هل سيتم تحويل بيت المتنبي إلى متحف؟

- تم اتخاذ قرار من وزارة الثقافة في سورية بتحويل المكان إلى متحف يحمل اسم
متحف المتنبي.



المرحلة الحمدانية

● لتوثيق الضربة
الحمدانية فإن
المتحف سيضم
أقساماً متعددة ٩ فما
هي هذه الأقسام ٩ و
هل ستضاف ملاحق
أخرى للمبنى ٩



- سوف يضم المتحف قاعدة بيانات الكترونية عن المتنبى، ومكتبة متخصصة وجناحاً لمعارض تمثل المرحلة الحمدانية. وسوف نعمل على إضافة قسم آخر للمبنى قريباً.

• هذا معلم تاريخي هام لمدينة حلب. فما أهميته التاريخية و المكانية و الأثرية ؟

- إن أهمية متحف المتنبى تكمن في أن هذا العبقري الخالد يمثل الذاكرة القومية والثقافية للعرب ، ويعتبر رمز هذه الثقافة كما أن لكل شعب رمزه الثقافي والحضاري. ومن هنا فإن المتحف سوف يسهم في إغناء ذاكرة الأجيال بثقافتهم وتراثهم ولغتهم وقيمهم الحضارية والفنية والإبداعية

• ما الإنطباع الذي شعرتكم به بعد اكتشافكم للموقع ؟

- لقد مثل لي المتنبى منذ الصبا المبكر حالة عشق ثقافية ووجدانية جعلتني ألتصق بشعره وأتابع كل ما كتب عنه، وأحفظ ديوانه كاملاً. وحينما اهتديت إلى مكان إقامته في حلب، شعرت بزهو عارم لأن دوراً صغيراً صار لي في الكتابة عن هذا الرجل العظيم.





- لمحة عن الباحث في الحضارات والتراث العربي محمد قجة
- معد قجة باحث حاصل على دراسات عليا تاريخ الأندلس وبلاد الشام (حاصل على دكتوراه dr 3em siecle)
- رئيس مجلس إدارة جمعية العاديات السورية منذ ١٩٩٤ (تضم الجمعية ١٥ فرعاً في المدن السورية ومركزها الأم حلب).
- مدير الأمانة العامة لحلب عاصمة الثقافة الإسلامية.
- المستشار الثقافي لحافظة حلب.
- رئيس تحرير الكتاب السنوي المحكم "عاديات حلب" بالتعاون مع جامعة حلب.
- المدير المسؤول ورئيس تحرير مجلة العاديات الفصلية للتراث والآثار (دراسات تاريخية وفكرية).
- لديه مكتبة منزلية خاصة تتألف من ١٢ ألف عنوان في المعارف الإنسانية والعامة.



من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستخدم في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصيحة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل.

ن

<p>نُبْرٌ</p>	<p>من اصطلاحات صيادي السمك. بمعنى أن السمكة بدأت بنتف الطعم الذي في الشص، فيقولون: الخيط نُبْر، وإذا كان هناك سمك كثير في المكان الذي يصطادون فيه يقولون: فيه نابِر أو النابر كثير في هذا المكان. وعكسه "ماكو نابِر" أي لا يوجد سمك. وفي الجوهرة: النُبْر: ارتفاع الشيء عن الأرض، يقال: نُبِرَتْه أنبره نُبْرًا أي رفعته، ومنه اشتقاق المنبر لارتفاعه. وأقول: عند ما ينبر السمك الطعم فإنه يرفع معه السنارة المتصلة بالخيط.</p>
<p>نَبَطٌ</p>	<p>النَّبَاطة: من طرق صيد الطيور التي يستخدمها الصبيان. وهي نبلة تعمل من فروع الخشب ويربط في طرف كل جزء منها شريط من المطاط بحيث يلتقي الشريطان بقطعة من الجلد توضع فيها قطعة من الحجر ويهبط الصبي الشريط المطاطي بقوة وبعد ذلك يفلت فينطلق الحجر ليصيب العصفور. أصلها من الفصيحة: نَطَب. فعكست إلى نبط. وفي الجوهرة: والنَطَبُ: ضربه بإصبعك إذن الرجل نَطَبته أَنْطَبَته نَطْبًا.</p>
<p>نَتَفٌ</p>	<p>بمعنى قطع قطعة صغيرة. والنَتَفَةُ القطعة الصغيرة من الخبز ونحوه، وقد تستعمل مجازًا للرجل أو المرأة الضئيلة الجسم القصيرة. ونَتَفَ الشعر أو الريش نَزَعَه. وفي القاموس: النَتَفَةُ: ما تتفه بإصابعك من النبت وغيره. وفي التاج: وأعطاه نَتَفَةً من الطعام وغيره بالضم شيئاً منه، والنَتَفَةُ بالفتح: النزعة الخفيفة.</p>
<p>نَتَشٌ</p>	<p>النويتش: صغار السمك التي تنتف وتنتش الطعم دون أن تمسك بها الصنارة. ونتش الشيء: أخرجه. وفي القاموس: النَتَشُ: استخراج الشوكة ونحوها، وجذب اللحم ونحوه قرصاً.</p>
<p>نَثٌ</p>	<p>نَثَ الصبغ من الثوب ونحوه: زال وأفسد ما حوله، ومثله نَثَ الصبغ عن الحائط: تقشر وسقط. وفي القاموس: نَثَ الخبر يَنْثُه: أفضاه، والجَرَحُ: دهنه، ونَثَّتْ عرقاً كثيراً، والزَقُّ: رشح، والنَثِيثَةُ: رشح الزق والسقاء، والنَثُ: الحائط الندي.</p>

نَجَبٌ	<p>النَّجَبُ: اسم العائلة، نَجَبُ الرجل ما ينتسب إليه من أصل فيقولون: شنو نَجَبِك، أي ما هو نجبك أي أصل عائلتك واسمها.</p> <p>وفي التاج: ونَجَبَ الرجل يَنْجِبُ نَجَابَةً: إذا كان فاضلاً نقيساً في نوعه، والنَّجِيبُ: الكريم الفاضل، الحسيب. وفي الجُمهرة: ورجل نَبَاجٍ: إذا كان ذا صيتاً.</p>
نَجَزَ	<p>نَجَزَ المسمار من مكانه، وتلفظ الجيم جيماً فارسية، تحرك وخرج، فيقولون: المسمار نَجَزَ أو نَاجَزَ، والخشبة ناجزة من مكانها أي متحركة.</p> <p>وفي الجُمهرة: تَنَاجَزَ القوم في الحرب: إذا تسافكت دماؤهم كأنهم أسرعوا فيها.</p>
نَحَنَحَ	<p>تتحنح الرجل: أخرج صوتاً لكي يُنتبه إليه، وقديماً كان الرجل يتحنح عندما يريد الدخول إلى بيته أو بيت جيرانه وأهله وأقاربه لكي ينتبه إليه النساء فيخفين وجوههن، أصلها من النَّحَمَ.</p> <p>وفي الجُمهرة: النَّحَمُ: صوت يردده الإنسان في صدره، وسمعت نَحْمَةً فلان إذا سمعت صوتاً غير مفهوم.</p>
نَحَّشَ	<p>النَّحَّشَةُ: الهروب والابتعاد، والهارب يقولون عن مَنْحَاشٍ.</p> <p>وفي الفصحى: انحاش: بمعنى ابتعد ونفر.</p> <p>قال القطامي:</p>

نَحَم	النَّخَام، البصاق، وَيَتَنَخَّمُ: يبصق. والواحدة نَخَّامة. لا واحد له من لفظه. وفي الجمهرة: وَنَخَمَ يَنْخَمُ نَخْمًا: إِذَا تَنَخَّمَ وفي الحديث أن النبي صلى الله عليه وسلم: لما حَصَّبَ المسجد قال: إِنَّهُ أَغْفَرُ لِلنَّخَامَةِ: أَرَادَ إِنَّهُ يَغْطِي البصاق.
نَدَس	يقولون: فلان نَدَسَ على فلان أي أَفْشَى سِرَّهُ أو مكانه الذي يَخْتَبِئُ فيه للسلطات أو لمن يبحث عنه، ومن الاصطلاحات في هذا المجال: فلان نادسين عليه أي مخبرين عنه إنه يحمل أشياء ممنوعة. وفي الجمهرة: وَرَجُلٌ نَدِسٌ: نَقَابٌ عَنِ الْأُمُورِ بَحَاثٌ عَنْهَا.
نَدَف	النَّداف: الذي يندف القطن، وتستعمل مجازاً للذي يأكل كثيراً فيقال فلان يندف الأكل ندفاً. وفي القاموس: نَدَفَ القطن يَنْدِفُه: ضربه بالمندف والمندفة: الخشبة التي يطرق بها الوتر ليرق القطن، وهو مَنْدُوفٌ وَنَدِيفٌ، والدابة أسرع رجوع يديها. والسباع: شربت الماء بألسنتها، والطعام كله. وفي الجمهرة: والنَّداف الذي يَنْدِفُ القطن عربي معروف لغة يمانية، وحرقة النَّداف: الندافة.
نَزَز	نَزَّ الحائط - رشح - وَنَزَّتْ الأرض: خرج منها قليل من الماء. وفي القاموس: النَّزَّ: ما يتحلب من الأرض من الماء. نَزَّتْ الأرض: تحلب منها النَّزُّ.
نَزَق	النزقة والنزعة: تطلق على الطفل الكثير الحركة والجلبة والضوضاء والمشاعبة، يقال له نَزَقَةٌ أو نَزْعَةٌ. وفي القاموس: نَزَّقَ الرجل نَزَقًا وَنَزُوقًا نَشِطًا وَطَاشًا وَخَفَّ فهو نَزِقٌ وَالْأُنْثَى نَزَقَةٌ. وفي الجمهرة: وَالنَزَقُ: خِفَّةٌ وَطَيْشٌ، وَتَنَزَّقَ الرَّجُلَانِ إِذَا تَشَاتَمَا وَطَاشَا.

نَسَاه	يقولون للمرأة عندما يظهر عليها بوادر الحمل: تتنسى، ويترتب على ذلك طلبها لأطعمة خاصة أو نفورها من أشياء معينة. وفي التاج: قال الأصمعي: يقال للمرأة أول ما تحمل قد نُسيت المرأة: إذا حبلت وهي امرأة نَسء والجمع أنساء ونُسوء.
نَسَع	نَسَع ارتفع وطال- نَسَع الولد، ونَسَع الفَرَمَن الاصطلاحات البحرية بمعنى ارتفع ومد. والنسعة ربطة تحيط بالبطن كانت تُستعمل قديماً لربط الإزار كي لا يسقط. وفي الجوهرة: والنَسْعُ جمع نِسْعَة وهو ما طُفر من الأدم كالحبال، والمنسعة: الأرض السريعة النبت يطول بقلها ونبتها، وامرأة نسعاء طويلة.
نَسَم	النَسَم: النفس، تَنَفَسَ هواء الأوكسجين، يقولون بعده فيه نسَم أي لازال حياً يتنفس. وانقطع نسمة أي كاد يختنق. وفي الجوهرة: والنَسَم: النفس لغة يمانية يقولون: تَنَسَمْتُ في معنى تَنَفَّسْتُ.
نَشَد	فلان نشد عن فلان: سأل عنه ليطمئن عليه، ونشدتُ عن فلان: سألت عنه، يقول الشاعر الشعبي عبد العزيز البصري سلموا لي على اللي عن حبيبه نشد ومن نشد عن حبيبه سلموا لي عليه وفي القاموس: نَشَد الضالة نَشْداً: طلبها وعرفها واسترشد عنها. وفلان عَرَفَة مَعْرِفَة.
نَشَع	نَشَعَت الشيء: جذبته بقوة، ومنه المناشع: التجاذب بقوة. وفي الجوهرة، والنَشْعُ: انتزاعك الشيء بعنف، والنشاعة ما انتشعته إذا انتزعته بيدك ثم ألقيته.
نَصَل	تأخر، نَصَلَ عن الصف: صار في آخره، ربها هروباً أو كسلاً وفي اللسان، نَصَلَ الشيء: أي خرج من موضعه فقط. وفي الجوهرة، وكل شيء أخرجته من شيء فقد أنصلته. ونَصَلَ الغزل سمي بذلك لأنه ينصل من المغزل.

فلك الأشعار

شعر: فاضل خلف
(الكويت)

هذا كتاب يضم مجموعة من الأشعار نظمها شاعر فلكي هو الأستاذ فيصل سعود العنزي (شاعر المرزم) قدمه للقراء أستاذي الدكتور صالح العجيري الباحث الفلكي الكبير. وقد قال في تلك المقدمة:

(اطلعت على اللطائف والحكم والطُرف والمآثر التي قدمها الأستاذ فيصل سعود العنزي ومما شدني فيها ما تطرّق إليه من أمور تتعلق بالظواهر الفلكية الموسميّة في تتبّع النجوم في حركتها الفصليّة،

هذه المجموعة أُعدّت بإحكام وبأسلوب شائق طريف ونسق جميل يشدّ القارئ اللبيب، فمتى أن يفي ببعض ما يتوق إليه المطلعون عليه.

وأسأل من هو على كل شيء قدير أن يوفق المؤلف إلى أكرم الغايات وأنبيل المقاصد وأن يعدنا بالمزيد، ولعلّه أيضاً حريّاً بالتشجيع والمعاذرة فنرى ونلمس ما يسرّ الخاطر وما يخدم الوطن ويسعد المواطنين وبالله التوفيق".

وهناك أيضاً مقدمة أخرى كتبها الشاعر ذيب الحمودي الشمري بأسلوب أدبي رفيع لافِت للنظر.

والآن أرجو من القراء الأعزاء أن يسمحوا لي بتقديم هذه الأبيات المتواضعة عن هذا الكتاب أو الديوان المميّز:

فَلَاكُ الْأَشْعَارِ يَزْهَوُ
بِالنُّجُومِ الزَّاهِرَاتِ
وَنَجْوَى الْكَوْنِ كَانَتْ
مِنْ قَدِيمِ هَادِيَاتِ
وَالسَّمَاءَاتِ تَجَلَّاتِ
بِبُرُوجِ نَيَّيرَاتِ
إِنَّهُ اللَّهُ رَوْفٌ
بِجَمِيعِ الْكَائِنَاتِ
وَهَلْ لِي الْإِنْسَانُ حَتَّى
صَارَ مَبْذُورِي الْبَيِّنَاتِ
مُعْجَزَاتِ جَعَلَتْهُ
فَاتِحاً كُلَّ الْجِهَاتِ
بِعَالَمِ نَافِعَاتِ
وَفَنُونِ خَالِدَاتِ
إِيَّاهُ يَا فَيْصِلُ شُكْرًا
لِلْأَغْنَانِي الطَّيِّبَاتِ
وَمِنْ الْإِبْدَاعِ زِدْنَا

أَنْتِ رَاعِي الْمَكْرَمَاتِ
ثُمَّ بَلَغَ كُلَّ حُبِّي
لِفَتَى زَيْنِ الصَّضَاتِ
لِلْعَجِيرِيِّ الْمُعَالَى
فَهُوَ مِنْ خَيْرِ ثِقَاتِي





الدُّرَّةُ الْعِصْمَاءُ

شعر: ندى الرفاعي
(الكويت)

من خيرِ ثَغْرِ ذَاكَ ثَغْرٍ مُشْرِقٍ
تُلِّيَ الْكِتَابُ، وَأَيُّهُ لَا تَزْهُقُ
بِالْحَقِّ، بِالْقَوْلِ الْحَكِيمِ وَبِالْهَدْيِ
جَاءَ الْحَبِيبُ بِشَارَةٍ تُتَشَوَّقُ
لَمَّا زَهَا بِجَمَالِ أَحْمَدَ كَوَكَبٍ
حَلَّ الرِّبِيعُ فَكَلَّ غُصْنِ مُورِقٍ
يَا طَلْعَةَ الْحُسْنِ الْمُبِينِ وَصَاحِبَ الدِّ
قَلْبِ الْأَمِينِ، جَمَالُكُمْ يُتَعَشَّقُ
يَا صَفْحَةَ الْقَلْبِ الْكَبِيرِ وَبِسْمَةِ الدِّ
وَجْهَ الْمُنِيرِ وَرَحْمَةً تَتَدَفَّقُ
يَا صَاحِبَ الصَّفْحِ الْجَمِيلِ وَجَوْهَرَ الدِّ
خُلُقِ الْأَصِيلِ وَبِحَرَ جُودٍ يُغْدِقُ
مَنْ عَهْدِ آدَمَ لَمْ تَزَلْ كَالدُّرَّةِ الدِّ
عِصْمَاءٍ فِي الْأَزْمَانِ لَا تَتَعَتَّقُ
بِأَنَّ الضِّيَاءَ بِيَوْمِ مَوْلَدِكَ الْبَهْدِ
يَ فِرْنَتَ فِي الْأَكْوَانِ حِينَ تَفْرُقُوا
مَنْ خَلْفَ أَقْبِيَةِ الْجَهَالَةِ قَدْ بَدَا
بَعْدَ الظَّلَامِ جَبِينُكَ الْمُتَأَلَّقُ

لا شيء أطيب منك يا ريح المنى
لا المسك لا الريحان إذ يتعبق
لا شيء ألين منك كفاً في المدى
لا الورد لا الديباج لا الاستبرق
إنا نحبك يا نبياً مصطفى
والقلب في شوق إليكم يخفق
إنا فداؤك يا رسولاً مُجتبى
سيكون منا خير خيل تسبق
إنا على العهد المكرم لم نزل
ما زلت فينا كل حرف ينطق
إنا على حوض الشفاعة نلتقي
بالبر بالإيثار إنا نصدق
صلى عليك الله ربى ما رسا
قرب الشواطىء بعد نأى، زورق
صلى عليك الله يا غيث السماء
http://Arch ما اختال في الأفاق موج أزرق
صلى عليك الله في كل الدنيا
ما دام في الحلكات نجم يبرق
صلى عليك الله كل هنيهة
وذلك الشمائل والمقام الأسبق
والأل أهل الفضل والصحب الألى
ساروا على نهج الهدى فتفوقوا

بكاء صامت

شعر: نبيل حقي
(السعودية)

مالي وللقلب لا خلٌ ولا طرب
بيكي كاللنا بصمتٍ دونما صخبٍ
مالي وللقلب يعصرني فأزجره
أن خفف الحزن إنني شاعرٌ تعبٌ
أموت في اليوم مرات ومرات
وتولد الروح إذما هسهس (الغُربُ) (x)
وأسكن (الدير) عمراً ثمّ تسكنني
وتملأ الذهن حارتنا فأنتحبُ
ما كنت يوماً ببكاءٍ ولا حزنٍ
لكنما الدهر أبكاني فيا عجبُ
قد خلت بعضُ الهوى والمالٍ يسعدني
هل يسعد الوهم شخصاً هذه التعب ؟
بالأمس كنت أغني حالمًا فرحاً
يُمسّق النهر الحاني وينطرب
بالأمس كنّا سَهاري عند شاطئه
ونجدل الشعر سكراناً فينسكب

نغازل النجم نسمو كي نقبله
فياأفل النجم خجالنا وينسحب
ونمسك الغيم نجثو قرب هامته
ونعبر النهر يحرقنا فنلتهب
نخفي عبااته كي يبقى ويؤنسنا
ونرجو الصبح إذ يدنو ويقترب



(*) شجر ينمو على ضفاف نهر الضرات.

شعر

قراءة في كتاب النأي

شعر: أشرف محمد قاسم
(مصر)

أمسيت في صدق الهوى ترتاب
هل ساد أفق العاشقين ضبابُ
حتى متى؟ نمضي ظمأً والهوى
فوق الشفاه مرائرُ وترابُ
في إثرنا قد أزهرت أوجاعنا
وزهور أوجاع الغرام عذاب
قد ضاقت الدنيا على أحلامنا
وغيوم غيث عيوننا تنساب
ها نحن في درب الرزايا ضَمْنَا
ليلٌ كئيبٌ الوجه.. لا ينجابُ
تمضي خطانا فوق أشواك المنى
يغتال أحلام المسير غياب
ونطل من شرفات حُلُمٍ مقعدٍ
ضمته في أهدابها الأهداب
وعلى جناح الوهم نركب علنا
يوماً يصافح وجهنا الأحباب

نبني من الوهم اللذين صروحنا
يُخني عليها في المنام خراب
يا صاحبي أسرج خيولك لم يعد
في كأس أحلام الشباب شراب
نمضي يُسندنا الجوى ويهزنا
شوق تبعثر والعيون غضاب
نتلو كتاب النأى دون إرادة
ونظّل نرحل والدروب كذاب
آه من الدنيا ومن وجع الضنى
عطشى تخاصم ربنا الأكواب
نمضي أسارى الوهم في صحرائها
فإذا أمانينا العذاب سراب
نحن الذين استعذبوا أحزانهم
إن قيل أحزان الغرام عذاب
نخطو إلى المجهول دون تهيب
ونظّل آلام الفراق نهاب
وعلى جمار الحلم نطهو خوفنا
متطهرين يضمننا المحراب
حتى إذا انتهت الحكاية ضمنا
سطرٌ وحيدٌ يحتويه كتاب
"عاشوا على أملٍ وماتوا دونه
والله أعلم بالذين أنابوا"

الشاهد .. على اليمين

بقلم: عبدالله خليفة
(البحرين)

فيما كان الضباب يهخرُ سماءهُ ، والعصافيرُ تتساقطُ مقتولةً تحت الأغصان ، واحدةً بعد أخرى ، والمياهُ الرقراقةُ تستحيلُ صفيراً ، أخذوه للمحكمة ، يداهُ مربوطتان وراءَ ضميره ، المحكمةُ فارغةٌ إلا من الوطاويط جاثمةً على خشبِ المقاعد ، وثمة نساءٌ ساحراتٌ كهلاتٌ قاعداتٌ في الكهوفِ المحفورةِ في الجدران ، حدقَ فيه القاضي الطويلُ ذو العيناتِ الصغيرةِ الكبيرةِ التي تحيلُ قامتهُ المتوسطةُ الهزيلةُ عملاقاً ضخماً ، قال : <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

– ماذا تقول يا هارون؟ طالَ الزمنُ بإفادتكَ؟ انتظرنا عشرَ سنينَ لكي تتكلم؟ ماذا حدث؟ قل! لا توجدُ أيةُ عقباتٍ ضدَ الكلام ، نحنُ نعلمُ بالحرية؟ هيا تحدثْ واكشفْ المستور!

تطلعَ هارون حوله ، المتهمون يحدقون فيه ، تلك الأجسادُ المليئةُ ، تلك الوجوهُ النضرةُ ، تلك النظراتُ الربيعيةُ ، استعالتُ أعشاباً صفراءَ ، وجريداً مرّت عليه ريحٌ صرصرٌ عاتية.

قوةٌ شلالٍ داخله . إعصارٌ مرَّ على جبالٍ ولبسَ الثلجَ ، وصرخَ متفجراً في السماواتِ العلاء ، وعانقَ محيطاً ساكناً ساخناً ، والتهمَ موجاته في عواصفٍ عاتية . ها هو الإعصارُ يخرجُ من بينِ مساميه ودميه ، ها هو يقتربُ كلاماً من حنجرتِهِ . ها هو . . يشققُ جلدهُ ويحتضر.

– ماذا تنتظر؟ هيا تكلم!

لكنه في القاعة الواسعة في بيته ، المقاعد الوفيرة ، والطاولات الفخمة التي تحتضن الصواني المليئة بالفواكه والمأكولات ، الجو أثري بارد ، الضيوف يتحدثون ويتجاذبون قنابل الكلام ساحبين الجثث للثلاجات ، صراخ هنا ، وشوشات مسمارية هناك ، مساومات على مومسي قربه ، صديق لدود يحاذيه ويطمئن على صحته ، عدو لطيف يتأكد من استمرار مرضه ، والأيدي كلها تأكل لحمه .

لا تزال شوكة المحكمة مغروزة في ضلوعه ، كلما احتكت بجنبيات ضميره سعد ألم ، المتهمون يهدون له أذرعهم من على بُعد جبل ولكنها تطول كسكك الحديد ، صافراتها تضج ، وتصل سريرته ، وامراته تعدل الوسادة كل ليلة بدون فائدة ، المتهمون من عصي الريف ، لم يأنه بهم أحد ، في كل مرة يقاد للمحكمة يراهم يتقلصون ، يذوبون ، لكنهم يتضخمون في كوابيسه .

الآن يصرخ ، ينهض من على المائدة ، مائدة العشاء المسموم ، يقذف بلغة فارغة من الأصوات :

- لم يكونوا هم الموتى بل أنا . تأمرتم على ذاتي . هرزتموني ، تدغدغون جنوني ، هيا يا هارون أنت الفذ ، أنت المرسل ، أصد على أكتافكم ، على أوراقكم ، أهز الدروب ، أحرك البحر .

الحضور يرى المائدة تهتز ، والتفاح يتراقص في الهواء ، ينهض بعض المتكلمين ، يصطخبون ، يرددون ، يسبحون في الزجاجات ويغرقون .

يتقدم في الظلام للقاضي ، يسير بأسى ، الحكاية بسيطة تلخص في كلمات قليلة ، لكنها مشوشة ، وهو يسير نحو رئاسة المحكمة ، هناك القمة ، القاضي برأسه الصغيرة ينتظره ، كان شاباً ثم شاب ، آذانه كسماعات المساجد مفتوحة على صلاته ، يقرب رأسه منه ، وهو يدنو :

- القضية يا سعادة القاضي هي أننا تأمرنا على قتل عقيل . هذه القضية ببساطة . أربعتنا اجتمعنا وقررنا تصفيته . هؤلاء المتهمون هم عائلة عقيل . هل فهمت المسألة ؟ لكننا لم نصل إليه . لم تقترب منه !

يصل لرئيس المحكمة ، يمسك رأسه فتسقط في يده . وإذا هو رأس دمية . ودمية تصخب بالضحك . تقول رأس الدمية :

- كيف هذا ؟ شيء جنوني !

- القضية ببساطة . .
- لا تقل ببساطة ، لقد نزعْتَ رأسي من جسمي وتقول ببساطة ؟
- بوضوح شديد . .
- كفّ ! كفّ !
- لقد خرجتُ من بيت زميلي حيث اجتمعنا وخططنا للجريمة ، وسرتُ في أزقةٍ ملتفةٍ حتى أصل لسيارتي ، وإذا بالشرطة تلقي القبض عليّ !
- وماذا في ذلك ؟
- المرعب إن الضابط الذي قادوني إليه كان يعرفُ كل ما خططناه وأردناه ! فتح خارطة الجريمة على الطاولة فسقطت !
- يصعدُ على المسرح المضاء ، الجمهور يطالعُه في الأسفل ، الديكورات فخمةٌ ، يدفعُ بقوةٍ جبلاً من الورق المكوم ، يغرُزُ رجليه في الخشب الأصم ويدفع ، الأوراقُ تتساقطُ عليه ، الأوراقُ تستحيل وطاويطاً وساحرات متفجرة بالعويل ، المتحدثون يواصلون الكلام ، يختنقُ هارون من لزوجة الورق ، يرفض الصفحات المليئة بالشخبطات ، لكنها تنزل فوقه بقوةٍ ، تدخل في فيه ، تخنقه ، يتأوه ، تسد حنجرتَه .
- عقيل يزحفُ على التراب ، الضربات التي أنهالت على رأسه لم تقتله ، ما زال يتكلم ، يعمل في السوق وهو يزحف ، بعد الجريمة ، سحبَت الشرطة كل أولاده ، وهو في المستشفى غارق في دمه وصممه ، سأل زوجته بعد ساعات من الجهد ومن بعثرة الحروف في المجموعة الشمسية البشرية ، عن أولاده ، أولئك العفاريت الذين صرّف عليهم دم قلبه ، الذين ادخرهم مثل هذه اللحظة ، ليحملوا العربة ويبيعوا ويحصدوا المزارع من فلوسها الصغيرة .
- زوجته تشيرُ إلى جهة اليمين .
- هارون وعقيل يتعانقان على المسرح بين تصفيق الجمهور الحاد ولعللة الرصاص :
- لقد حاولتُ قتلك لكنني لم أنجح في ذلك .
- ولا يهملك ! هل هي المرة الأولى التي أقتلُ فيها ؟
- خسارة كانت عملية محبوكَة .
- من هو القاتل ؟ لقد أذابوا أولادي في مصاهر الألمنيوم وتسفيط السمك للشرطة

وحولهم إلى (. . .) ، هذا جنون يا سيدي ، حتى المحكمة لم أستطع الوصول إليها لأدلي بشهادتي؟

- لقد شككت لجان عديده للإفراج عن عيالك ، ويتم درس قضيتهم ، البلد كلها متضامنة معهم . هل ما زالت المساعدات تصل إليهم؟

- كيف تصل إليهم؟!!

في فضائه المخروم بالشهب يمعن هارون النظر في وجوه زملائه ، تلك اللوحات التي علقها على حيطان بيته ، لو أنه عدّد خطواته نحو الشمس لوصل إلى نهاية المجرة ، يحدّق في أرصده الفارغة ، في عرائس ابنته الممزقة من جثوميه فوق السرير ، في الصمت الكثيف العميق المميت الذي يأكله ، في السنوات الطويلة التي راح فيها يستعيد ألف باء الكلام ، يدخل الابتدائي بعد الستين ، يتذكر سقوطه المريع في مركز الشرطة ، تحت طاولة الضابط ، الذين ضربوه وعزلوه هم الذين يحملونه ، يريد أن يفلت من بين أيديهم ، ويتكلم لكن اللغة غادرت إلى الأبد . تقطعت أسلاك عقله ، انطفأت مصابيح كانت كشافات للوجود ، يحدّق في الورق الأبيض الذي تركه ينتظر ، في الزجاجات التي لا تزال مسدودة ، وفي الحقائق التي لا تزال متناثرة ، شوكية متطايرة حارقة ، في الكوابيس التي لا تزال تلتهمه ليلاً .

يمشي على المسرح ويصرخ: <http://Archivebeta.Sakhr>

- من كان فيكم المرشد؟ أجيبوني!

تنزل أقنعة ، تدور حوله ، تطلق عصافير وفراشات وفقايع وشرارات ، يحترق وجهه ، شعره الكثيف تتخلله النيران!

يحملونه على جذع نخلة نحو المقبرة ، يتقلب متألماً ، سدد اشتراكاته لحماً ، تبرع بأعضائه ، وحتى عقيل حضر ، وهو يزحف محاذراً دوس الأعشاب ، ويتناثر ترابه عليه ، يتحدث معه الملاك:

- حتى الآن لم تعرف المجرم؟

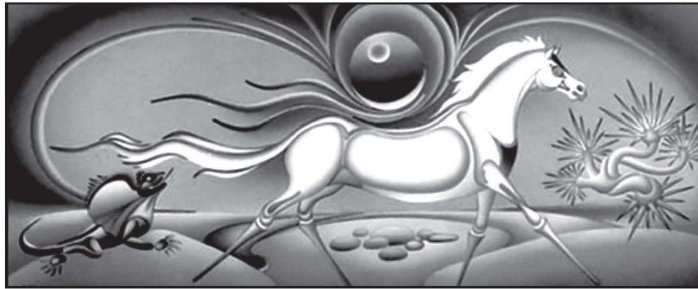
- كلا يا سيدي.

- هو عقيل نفسه!

- أهذا معقول؟ قل كلاماً غير هذا يا سيدي!

- أتجادلني يا هارون وأنت في قبضة يدي؟ الجدل هناك حيثما جئت ، أما هنا فعليك بالسمع والطاعة!
- وكيف يمكن لعقيل . . ؟!
- أراد أن يحصلَ على المال فجعلَ أولادَهُ يضربونه!
- ذهل وهو في التراب . وصل إلى الحقيقة المذهلة من شركة التأمين الوطنية . حاول أن يخرج من القبر لكن أصدقاءه كانوا يهيلون التراب عليه .
- تقلب ، صارع الدود والجماجم القديمة والذكريات الحامضة والعباءات الذائبة .
- سحبهُ الآخر:
- لم تصلْ للحقيقة بعد!
- ولكن صاحبك قال لي . . !
- دعك من أهل اليمين . لم يكن ثمة قاتل لأنه لم يكن ثمة قتيل! القاتل والقتيل هو أنت!

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



حكاية ساعة من الزمن *

بقلم: كيت تشوبين**

(أمريكا)

ترجمة: طاهر البربري

مع معرفة أن مسز مولارد قد ابتليت بمشاكل في القلب، فقد أُحيطت برعاية بالغة حتى يتم تسريب خبر وفاة زوجها إليها برقة قدر المستطاع.

أختها جوزفين، هي التي أخبرتها، في جمل متقطعة؛ بتلميحات خفية لتُسَرِّب إليها الخبر بصورة غير مباشرة. ريتشاردز، صديق زوجها، كان هناك أيضاً، بالقرب منها. هو الذي كان في مكتب الجريدة عندما وصلت أنباء عن كارثة طريق السكة الحديدي، وعلى رأس قائمة "القتلى" كان اسم برينتلي مولارد. انتهاز فرصة الوقت فقط في التأكد من حقيقة الاسم بتلغراف آخر، وأسرع في إحباط أي محاولة، من أي صديق متهور أو فظ، لنقل الخبر الحزين بطريقة صادمة.

لم تسمع القصة بنفس الطريقة التي سمعتها بها نساء كثيرات، بعجز تام لقبول مغزاها. فقد انفجرت في البكاء على الفور، بانهيار عاصف، بين ذراعي أختها. عندما خمدت عاصفة الأسى، مضت صوب غرفتها وحدها. لم تكن تريد أن يتبعها أحد. وهناك، قبالة النافذة المفتوحة، كرسى ضخّم مريح. غاصت فيه، بعد أن ألم بها تعب جسماني أتى على جسدها ويدا أنه قد بلغ روحها.

كانت ترى في الساحة المفتوحة، أمام منزلها، قمم الأشجار، التي كانت ترتجف بموسم الربيع الجديد. كانت رائحة المطر اللذيذة عالقة في الهواء. وفي الشارع، أحد الباعة الجائلين كان يحمل بضاعته. نغمات أغنية بعيدة كان شخصٌ ما يتغنّى بها تتسلل باهتة

إلى مسامعها، وعدد لا حصر له من العصافير كانت ترقزق على الأفاريز.
رُفِعَ متناثرة من السماء الزرقاء كانت تظهر هنا وهناك عبر السُّحُب التي تتكاثرت وتتكون فوق بعضها البعض باتجاه الغرب قبالة نافذة غرفتها.

كانت تجلس ورأسها يستلقي للخلف على مسند الكرسي، بلا حراك تمامًا، إلا حينما تهزها نوبة نسيج في حنجرتها، مثل طفل يُبكي نفسه لينام فيستمر في النسيج في أحلامه.

كانت صغيرة، بوجه هادئ جميل تتم قسماته عن قمع وقوة من نوع ما. لكن الآن، ثمة نظرة كئيبة في عينيها المثبتتين بعيداً هناك على واحدة من الرقع السماوية الزرقاء. لم تكن نظرة تعكس أي معنى، لكنها كانت تشي بحرمان مؤقت من ذهن متقد.

ثمة شيء كان يتقدم صوبها وهي في انتظاره، بفرع. أي شيء هذا؟ لم تكن تعرف، كان شيئاً من الخبث والمراوغة بحيث لا يمكن تسميته. لكنها كانت تحسه، وهو يزحف خارج السماء ويتقدم صوبها عبر الأصوات والروائح، واللون الذي في الهواء.

الآن، يعلو صدرها ويهبط بعنفٍ صاخب، كانت قد بدأت في إدراك هذا الشيء الذي يتقدم ليستحوذ عليها، وكانت تكافح كي ترده بإرادتها. حيث لا حول ولا قوة لها، ولا ليديها البيضاء والنحيلتين.

عندما تحررت من نفسها قليلاً، فرت كلمة هامسة من بين شفثيها المنفرجتين قليلاً. كررتها همساً مراراً وتكراراً: "حرة، حرة، حرة!" ذهب من عينيها النظرة الخاوية والتحديقة الفرعة التي تبعتها. وظلا في حالة الألق والتوهج. تسارعت ضربات قلبها، فأحست بدفء ينسل إلى كل بوصة في جسدها من جراء الدم الذي يجري في عروقها.

لم تتوقف لتسأل ما إذا كان هذا الذي يستحوذ عليها نشوة هائلة أم لا. شعور حسي صاف وقوي مكنها من أن تطرد هذه الفرضية لتفاهتها.

كانت تعرف أنها ستبكي ثانيةً عندما ترى اليدين الرقيقتين الطيبتين والموت يلفهما؛ الوجه الذي لم يظهر أبداً إلا والحب يعترىها، جامداً قاتماً، ميتاً. لكنها رأت فيما وراء هذه اللحظة المريرة، سلسلة طويلة من السنوات الآتية تنتمي، وبصورة مطلقة، لها فقط. وفتحت وبسطت لها ذراعيها مُرحِّبةً.

لم يكن هناك من يعيش لأجلها طيلة تلك السنوات القادمة؛ فقررت أن تحيا لنفسها. لم تكن هناك إرادة قوية تُثني إرادتها وتخضعها لهذا الإصرار الأعمى الذي هو اعتقاد الرجال والنساء أن لهم الحق في فرض إرادة خاصة على بعضهم البعض. نية حسنة أو نية سيئة قد جعلت القرار لا يبدو أقل جرماً كما تصورته في لحظة المكافحة الضئيلة تلك.

مع أنها قد أحبتة. أحياناً، إلا أنها لم تكن تحبه غالباً. ماذا كان يعني هذا! ماذا يعني الحب، هذا اللغز الغامض، في مواجهة هذا الامتلاك للذات الذي أدركته بغتة كأقوى نبضات وجودها! "حرة! حرة الجسد وحرّة الروح!" ظلت تهمس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

كانت جوزفين تجثو على ركبتها أمام الباب المغلق وقد التصقت شفتاها بثقب الباب، تتوسلها كي تسمح لها بالدخول. "لويز، افتحي الباب! أتوسل إليك؛ افتحي الباب. ستسببين في إعياء نفسك. ماذا تفعلين، يا لويز؟ افتحي الباب، بحق السماء." "وشأنك. أنا لا أُمرض نفسي." لا؛ كانت تحتسي من إكسير الحياة عبر تلك النافذة المفتوحة.

كان خيالها يُعريد مرحاً بطول تلك الأيام التي كانت تنتظرها. أيام ربيعية، وأيام صيفية، وكل الصنوف من الأيام التي ستكون ملكاً لها. همست بتسبيحة سريعة متمنية أن تطول الحياة. بالأمس فقط فكرت بارتجاف في احتمالية امتداد الحياة. أخيراً نهضت وفتحت الباب لإلحاح أختها وتوسلاتها. ثمة انتصار محموم كان يلمع

في عينيها، ودفعت نفسها دون وعي مثل سيدة النصر. طوقت خصر أختها، وهبطا السلم معاً. كان ريتشاردز في انتظارهما أسفل السلم.

شخصٌ ما كان يفتح الباب الأمامي بمفتاح المزلاج. الذي دخل كان برينتلي مولارد، وقد غبره تراب السفر قليلاً، بهدوء كان يحمل حقيبة سفره وشمسيته. كان بعيداً تمام البعد عن أي ملابسات حادث، ولم يكن يعرف حتى أن هناك حادثاً قد وقع. وقف ذاهلاً أمام صرخة جوزفين الحادة؛ وحركة ريتشاردز السريعة ليحجبه عن مرأى زوجته.

غير أن ريتشاردز كان قد تأخر.

عندما أتى الأطباء قالوا إنها قد ماتت إثر أزمةٍ قلبية. من البهجة القاتلة.



* القصة بعنوان حكاية ساعة من الزمن The Story of an Hour، مترجمة عن اللغة الإنجليزية من كتاب The Norton Book of American Short Stories، قام بتحريره بيتر بريسكوت Peter Prescott، صادر عن East-West Press، العام ١٩٩٠.

** كيت تشوبين Kate Chopin (١٨٥١-١٩٠٤) كاتبة أمريكية، ولدت وتوفيت في سانت لويس St. Louis، لكنها قضت معظم سنوات عمرها في لويزيانا. دائماً ما هاجمها النقاد على البناء النفسي الشرس والمقزز لشخصياتها.

تحت برج الحمام

بقلم: بسام المسلم

(الكويت)

لم نكن نبرح البيت "العود" (×). هو قصرنا الكبير وعالمنا الصغير. من يغادره لا يعود إليه أبداً. هذا حكم أبينا علينا لنبقى بجواره. رزقنا ورزق أزواجنا وأبنائنا يأتينا رغداً من ثمار بساتين النخيل الممتدة أمام القصر حتى تلتقي خضرتها بزرقة الأفق. وخلف القصر أرض شاسعة ترعى فيها أغنام أبينا ونوقه الولود. أما أسراب الحمام السمان التي تدور حول البيت كل أصيل، فلها أبراجها أعلى القصر تسكن إليها مع إرخاء الليل لأولى أستاره.

لم نكن نعرف كيف هي الحياة خارج بيتنا. وأبعد ما كنا نصل إليه نحن وأهلونا هو البوابة الكبيرة التي تفصل بساتين والدنا عن المدينة. كانت البوابة لا تفتح إلا مرة في اليوم بأمر والدنا للدخول وخروج البضائع والخدم. وحين نختلس النظر إلى ما ورائها لا نرى إلا أشباح الحراس والحجاب في الجانب الآخر. فما تلبث حتى تغلق مرة أخرى.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

جل ما نفعله في القصر هو تفريخ البنين والبنات لنملا بهم غرفه الكثيرة. فأبونا لا يريد لنسله أن ينقطع. هكذا كان يردد علينا. أما نحن فكنا نرى أن نظرة أبينا لنا لم تكن تختلف كثيراً عن نظره لنوقه وأغنامه. فأقصى ما يريد لنا هو التكاثر. لكن ذلك لم يكن ليزعجنا. فهو يريد حمايتنا تماماً كما يريد حماية حماماته السمينة التي تأوي آخر النهار إلى بيوتها المشيدة فوق سطح القصر، بعد أن يشبعها صبينا "عياش" من الثمار التي تجود بها البساتين ويرويها من الماء العذب النابع من وراء أشجار النخيل.

جمعنا أبونا مع أختنا الوحيدة لأمر هام ذات مساء. تحلقنا حوله على السجاد المنسوج من وبر النوق. واتكأ هو على مسنده توشوش في يده مسبحة العاجية. نظر إلينا واحداً تلو الآخر ليتأكد أن أحداً منا لم يتخلف. أجلس أختنا إلى جانبه. استوى في جلسته وتوجه إلينا بالحديث:

(*) البيت العود: بيت الأب، والعود تعني الكبير.

- تدرّون وأنا أبوكم أن أختكم كبرت. والمرأة لا بد لها من رجل يضيفها (*).
- تورّدت وجنتا أختنا وأطرقت لما بدا كمقدمة لإعلان خطبتها. وتهللت وجوهنا بابتسامات
أشرأبت بالتّرقّب لسماع من هو سعيد الحظ الذي سيحظى بمائها وجمالها. أكمل
حديثه وهو يفرّق حبات المسبحة المتدليّة من يده:
- ورجل في سنّي بحاجة إلى امرأة ترعاه
بادرته أختنا باستحياء:
- بقائي في خدمتك أحبُّ إليّ من الزّواج يا أبتّي!
- التفت إليها. نظر في عينيها المكحلتين اللّتين تشبهان عينيّ أمنا الرّاحلة. أرخت
رأسها ثانية حين قال:
- زوجك يا ابنتي أولى بك!
- وسكت لبرهة. صمتنا. تابع حديثه:
- اسمعوا يا عيال! منذ اليوم . . عيّاش واحد منكم . عيّاش سيتزوّج أختكم
تلاقت عيوننا. ارتسمت الدّهشة على وجوهنا. تهامسنا . فوّضنا كبيرنا الذي تساءل
مستكراً:
- أتقصد صبيّ الحماّم يا والدي؟
- تقطّب حاجبا أبينا وتلبّدت غيوم الغضب على جبينه المجعّد. أفزعنا بصرخة مدويّة:
- لم يعد كذلك بعد الآن!
- هربت أنظارنا من غضبته إلى المربّعات المنقوشة على سجّادة الوبر. لم يجرؤ أحد منّا
على الاعتراض. تابع حديثه ممتعضاً:
- هو الآن نسيبي
وأردف بنبرة أهدأ ممّا قبلها:
- لقد خطبت منه أخته "عيّاشة"
- تعاود الهمس فيما بيننا. تعالت الهمسات. قطعها صوت والدنا كالرّعد وهو يشير إلى
مدخل الغرفة خلفنا:
- فزّوا باركوا لزوج أختكم ونسيب أبيكم!
- التفتنا وراءنا فوجدناه واقفاً هناك. يستند إلى الباب مكتوف اليدين. يتشبّث على
قميصه القذر ريش الحمام وابتسامة تسفر عن بقايا أسنان نخرها السّوس تملو
وجهه المغبر. نهضنا يدفع بعضنا الآخر بتلكؤ. باركنا له ونحن نشمّ من رأسه المجعّد

(*) يضيفها: يحتويها ويحميها.

رائحة بصاق الحمام. اختلطت تبريكاتنا وأصوات قبلاتنا على وجنته الخشنة بنشيج صدر أختنا المكتوم يغلي كالمرجل، وأتانا صوت والدنا :
- غداً تزف أختكم لعيّاش وتزف عيّاشة لي، العرس في البستان، مبروكين يا عيال!

* * *

مرّت سنون وكبر أبناءنا، تزواج أبناء العمومة وتكاثروا، كما يريد والدنا. أختنا وعيّاش لم يرزقا إلا بالإناث. فزوجهنّ عيّاش جميعهنّ من أبناء أعمامه العيّاشين بعد أن أتى بهم من بلدته ومكثوا معنا في قصرنا.

- بنات ابنتي هنّ بناتي . يمكنني في بيتي مع أزواجهنّ وأبنائهنّ

هكذا قال والدنا، أو هكذا أرادت عيّاشة امرأة أينا، لا فرق، فمنذ أن جاءت عيّاشة إلى بيتنا لم تعد شؤون القصر حكراً على والدنا كما في السابق. ورغم حداثة سنّها، أصبح الأمر لها. تتكلم بلسان والدنا الذي اعتلت صحّته. حتى البوابة لم يعد يديرها أبونا وقد لزم فراش الكهولة. البوابة التي كانت تفتح مرّة في اليوم أصبحت تفتح عدّة مرات لاستقبال أفواج جديدة من أهل عيّاش وعيّاشة. يدخلون. يمكنون في قصرنا. ولا يخرجون منه أبداً.

والدنا المعتكف في غرفته تعذّر الوصول إليه. وضعت عيّاشة على بابها الحجاب من العيّاشيين فلم يكن يدخل عليه أحد غيرها.
- أبوكم تعب . يحتاج للراحة. حرام عليكم!

هكذا كانت تجيبنا كلما وقفنا على باب حجّرتنا طالبن الدخول عليه. فنعود أدراجنا نجرّ ذيول خيبتنا. عصّ البيت العود بنا وبأحفادنا وفاضت غرفه الكثيرة. كبر أحفاد عيّاش وتزاجوا مع العيّاشيين ممّن توافدوا إلى القصر، حتى ضاق البيت بنا وبهم . ثمار بساتين القصر لم تعد تكفي. الأغنام التي نفتات على لحمها بدأت بالتناقص. واللبن الذي تدرّه أضرع النوق صار بالكاد يكفيها.

* * *

ذات مساء، طلبنا عيّاش لأمر هامّ. حين دخلنا تلك الغرفة ذات السجادة المنسوجة من وبر النوق، وجدنا عيّاशा يتكئ على مسند أينا حتى انكشف ثوبه عن سيقانه الكالحة. بادرنا قبل أن نجلس بصوته الأَجَش:

- تعلمون لم جمعتمكم؟ إنّ القصر ضاق بنا. عليكم أنتم وأبنائكم أن تتركوا البيت

- لكنّا لا نعرف بيتاً سواه!

أجبناه بصوت رجل واحد.

- إن العيّاشين في القصر يفوقونكم عدداً . . أنتم أولى بالرحيل!

صرخ بنا وقد انتصب قائماً، توجه إلى الباب. وهزّ سبابته الطويلة في وجوهنا قبل أن يخرج:

- سنمهلكم حتى زوال شمس الغد. اخرجوا وإلا ستجدون متاعكم ملقى خارج البوابة.

* * *

تشرّدنا في أرجاء المدينة. يتنا مع أبنائنا وأحفادنا في العراء. ذقنا مرارة الجوع وحرّ الظمأ، لم نكن نعرف صنعة نقتات منها ولا قرابة نأوي إليها. أصبحنا مساكين المدينة ومشرّديها. ولم نعد نعرف من أخبار بيتنا العود إلا ما يتناقله الناس من أفواه الخدم الذين يخرجون من القصر لجلب بعض الحاجات. وكان ممّا سمعنا أن أبانا دُفن في البستان بعد أن انتقل إلى جوار ربه. وأن كبير العياشين قدم من بلده وتزوَّج امرأة أبنينا.

بلغنا من العمر عُتياً. وحين رأينا ما آل إليه أبنائنا وأحفادنا من الضنك والتشرّد، أوصيناهم ونحن على فراش الاحتضار:

- ارجعوا إلى القصر! هو بيتكم العود . . عودوا إليه بأيّ ثمن!

مات أجدادنا. وعمل آباؤنا على تنفيذ وصيّة الأجداد. فتوجّهوا إلى بوابة القصر. قاموا بالتوسّل إلى حجابيه وحرّاسه من العياشين. ناشدوهم بها يجمعهم من نسب. وكان أمر البوابة يومها من أحفاد عياش زوج عمّتنا الكبرى. فرأف بحالنا وتوسّط لنا عند عمّته الكبرى عياشة للسّماح لنا بالدخول. وبعد جهد جهيد، أذن زوجها كبير العياشين لنا بالدخول مع الخدم الدّاخلين إلى القصر.

هكذا عدنا إلى بيتنا العود لنخدم العياشين فيه. من هنا يمكنني رؤية أبناء عمومتي وهم يرعون أغنام العياشين ونوقهم خاف القصر. وإذا أطلقت ناظري أمامه، وجدت إخوتي يهملون البساتين يتسلّقون أعناق النّخيل ليلقّحونه. أمّا أنا فأقوم برعاية الحمام تحت أبراجها التي شيّدها جدّي الأكبر فوق القصر. وأسرابٌ منها تدورّ حوله. وقد نثرت شمسُ الأصيل أشعتها على وجهي وجدرانه.

* * *

رقم ضائع بين الأرقام

بقلم: بو عزة الفرحان
(المغرب)

1

البياض يخالط الظلمة.. والنهار يصنع أنواره على مهل. كان "عبو لحرش" يستأجر بيتاً مع الجيران .. ثم يمر على زواجه من شادية الجندارية سوى عام واحد. تصغره بعشر سنوات. يتأرجح بين سعادة مؤقتة وبين حزن يأخذ معظم مشاداته معها أثناء رجوعه من عمله اليومي.

قبل أن تشيعه جدران البيت .. وقف متصلياً كأنه يبحث عن شيء مفقود . كانت اللحظة تعصره بموع ذلك تمكن من إلقاء نظرة إلى جسم ابنته الصغيرة، التي كانت تتكوم في الملاحة الحمراء. فهي لم تكمل عامها الأول.. ثم تسعفه الكلمات. فخرجت غصباً عنه من تحت أنفاسه أطال النظر وقال :

. لا تستيقظي يا وردة الزمن المقبل...! يا سعيدة بالاسم والأوراق.. لوددت أن أحملك بين يدي إلى أعلى ولكن ...! ما يحز في نفسي هو أن تعيشي إلى النهاية بدون نسب. وقد أكون أنا السبب...!

منذ أيام طوال ، وعبو يعاني من عطالة حادة .. استمرت لعدة أسابيع .. كان ضخماً فتناقص وزنه تدريجياً من شدة بطالة لانهاية لها .. ظهر عليه بلاء الأيام كأنه في الأربعين من عمره مع أنه لا يتجاوز الثلاثين .. يخرج كل صباح ويرجع فارغ الجيب .. وعندما تفتح له زوجته الباب .. تتركه ولا تتبس بكلمة .. فيحس أن حمماً نارية قد تنفجر داخل جسمه. مرة قال لها :

. اسمعي يا امرأة : تظنين أنني لا أريد أن أعمل؟ والله إنني مستعد أن أبحث في المزابل

والقمامات... ولكن لا أرضى هذه المهانة .. ولو وجدت العمل في الصين لما تخلّيت عنه
،إني قادر أن أكسر الحجر بدل التيه والدوران ..ولكن ما بيدي حيلة..؟
نظرت إليه ..ومررت رؤيتها الثاقبة على كل جسمه . فأحس كأنها تجرده من ملابسه..
وقالت :

. وجهك نحس عليّ " ياخويا " .. "غيرك يصطادها وهي طائيرة في السما ..؟"
خرج عبو لحرش منسلا من البيت.. ووعد نفسه أن لا يعود لكي لا يسمع نفس
الموال .. وما إن خطا عتبة الباب ، بدأت طواحين الذكريات تعتصره.. وكأن الموت
يتحسس أضلاعه.. والأيام القاسية التي مر بها قد خانتة.. فلم ير منها سوى شقاوة
في شقاوة.. قلب عبو يفضض كرهاً وحقدًا لا حد لهما.. فأحس بفواق خانق
يشد على حنجرتة ..وكان احتضاراً مفاجئاً سوف يستقزه.. وتوهم أن النزاع الأخير
آتٍ لا محالة ... !

2

قبل أن يرحل جاره المهاجر إلى داره الجديدة ..سمع منه يوماً وهو يتحدث بلكنة تنمّ
عن نسيان لغته الأصلية.. كان عبو لحرش ينصت له باهتمام كبير :
"بلدان ما وراء البحر تعطي لأفرادها الحرية أن يلعبوا مع أولادهم متى يشاؤون.
يضحكون معهم وهم فوق رؤوسهم. يرقصون مع زوجاتهم دون حرج.. كأنهم يقولون
للعالم:.. نحن أحرار . نذهب ونجيء حسب مزاجنا ..والعالم في أيدينا رغم شفاعته
. كلابهم تغتسل بالصابون والماء الدافئ.. وقططهم مدلة تمام فوق المناضد في
أمان"

كان عبو لحرش يعيد شريط حديث جاره بتدقيق، مما أجج في قلبه ناراً محرقة
خقال في نفسه :

. "من أنا ؟ ومن أكون في هذا الوجود . ؟ ما أنا إلا رقم بشري ضائع يحصى في
الانتخابات...!" ومن يكون ولد إدريس الحسوني . منذ عامين وهو معي في "الموقف"
يعرض كتفيه لكل أعمال الشقاء المخزية..والآن ..يتبجح عليّ .. ونسي كيف كان في

الماضي. وليس ببعيد، كان يحمل صناديق الخضر إلى الشاحنات في سوق الجملة
بمكناس .. ٩!

دقائق طويلة فأت من زمنه.. فوجد نفسه في الشارع الطويل. وهو يعج بالخلاتق
البشرية.. وفجأة، وقف متسماً في مكانه.. نظر عن يمينه وعن شماله. فصاح كمن
فرسته زناير الخلاء، مارّون يتوقفون مدة ثم يستأنفون السير. وآخرون تغلبهم
الضحكة وينصرفون بأدب.

. أتدرون ماذا أرى الآن ٩.. إني أرى خبزة مدورة في السماء.. تكاد تسقط بجانب
بيتي .. ! انظروا معي .. ! إني أكاد ألسها في الفضاء .. ! ما لكم لا تصدقون.. !
٩

يمر رقم مجهول ينظر إلى ساعته على عجل...!
. إنك عفريت خبيث تنفذ في الأمر مع دهاء.. "تحرك ففي الحركة بركة"
رقم 2: بطاقتك السابقة ترشحك رقماً جديداً في لائحة الانتخابات المقبلة... ٩
الأرقام البشرية بدت رخيصة.. جائعة تطلب الخبز ولو في الصين، عندما يجوع
الإنسان يخرق القوانين الجزرية.. ويتحدى العلامات الحمراء.. مما يسهل للجماعات
المتطرفة استقطابه بسرعة .. فيصنع من نفسه قنبلة قاتلة تأتي على الأخضر
واليابس.. ٩

رقم 3: أطرق باب مرشح الحي .. تذكر..! قبل أربع سنوات جاء يدق بقبضة يده
بابك الخشبي... أتذكر.. ٩
تدحرج عبو على جانب الشارع وهو يتحاشى البشر كأنه على عجل.. لم يعقب.. ولم
يلتفت..

3

بدا كالمحموم.. ولسانه في صمت يحرق عظام البشرية جمعاء.. والوحدة تأكل قلبه.
ازدحم الشارع بأجساد بشرية أخرى.. يتخيلها عبو لحرش أنها متعبة مثله..

ورغم ذلك لا يسأله أحد. من هو... ومن أين جاء... وعمّ يبحث... في أقصى الدرب الضيق. هناك يافضة كتب عليها. مكتب الشغل. يريد أن يعمل... أن يقتل... أن يسرق... أن ينتقم... نظر ونظر إلى اليافضة.. وقف يتتبع حروفها البارزة.. وقال:

تري من أنا...؟ يصمت.. ينظر إلى رجليه.. يرفع رأسه إلى اليافضة.. ما أنا إلا رقم عادي...! رقم يوجد على رقعة الكرة الأرضية...!

دبّ على الأرض بخطى ميتة.. وسعار الرزق يهضغ معدته.. والوحدة تمزقه عضواً عضواً.. والابتسامة الحمقاء تعصر شفثيه بين الحين والآخر... والزمن يلهث وراءه، وهو يتذكر سلوك زوجته وحركاتها المشبوهة كأنه يشكو إلى أحد...:

كانت جارة سريري... أم طفلي الوحيدة.. تتلمّع تحت المراهم اللزجة... وتصنع من نفسها حية... فقالت لي بوقاحة:

"مزاجي لا يتماشى مع رجل حافي القدمين.. نشف جيبك وقلّت دراهمك...!

كانت تتكلم بنبرة متغطرسة، وهي تصفف شعرها، وعندما تضع المشط الأزرق أمام المرأة تشير بأصبعها كأنها تقرصني من أذني...!

يا رجل.. ألا تجاري الزمن...؟ أريد أن أسير فوق الخيوط الممتدة بين النجوم، لأحيا وأعيش مع ابنتي في أمان...!

تبحث عن أحمر الشفاه. تحركه من أسفل بأناملها. يخرج الأنبوب من مخبئه ناتئاً. تمرره على شفثيه وتقول:

اسمع، يا هذا: ثمار الصبر قد انفجرت... والطريق قد تآكلت بيننا منذ مدة.. وبدأت هشاشة العيش ترقد بين الأنفاس.. الطريق معك انتهى قبل الوصول...!

ترتدي الصدرية المقورة... والتورة الزرقاء...! ويدها تنشغل بتعليق الأقراط المناسبة في أذنيها.. وهي تتحدث بلهجة حازمة...!

أصعد الجبل...! فهو مسكن الموت السريع.. والنوم النهائي...! أما أنا فساخرج أبحث عن عمل...! وعملي واضح لديك...! كانت اللحظة تأسره في لحمه... ووتيرة دمه

توجد تحت عاصفة هوجاء. يدك الأرض وقلبه يحضن كل أنواع الصرخات .. الطريق غير واضح لديه .. ينادي...يصيح:

. الصدى أرحم من حلقك ، من كلامك .. يا بنت الجنداري ...!

لم تسعفه حنجرته أول مرة . فاجتهد ، وأعاد الكرة عدة مرات، فصاح بأعلى صوته:
. أين أنتم يا كلاب سأعلقكم على الشجرة كالغسيل المجفف..وأنتظر جفاف جيويكم..؟

انفلت الزمن منه بعدة دقائق ... فإذا بسيارة رمادية تقف بجانبه .. لامسها .. فقال:

. إنها تشبه امرأة جميلة... وثمانها يأتي بخبز كثير ... !

لم يتمالك نفسه . وبدأ يعنف صاحب السيارة بصوت مبجوح:

. أنت أيها الرقم البشري: سيارتك ... لمذايعها يشتكي الهوى. ونغمها إبرة تلسع جسمي، وأنت لا تبالي .. هدير سيارتك مسامير تشك معدتي ... فهي لا تقوى على سماع صوتها .. أمعائي تتقاتل فيما بينها .. وسعار الانتقام يدب في الخلايا الميتة... الناس تأكل اللحم المطحون..تقتات بشرائح اللحم الطرية..تشرب الماء المعدني... تتنشي بعروق الكرم إلى حد الشبع..وتتلهى بأجساد فائضة عن البشر.. لو كان جسدي يؤكل لأكلته الذئاب البشرية قبل أن ينضج .. هل أنا مجنون..؟ هل أنا...؟ أريد أن أعرف من أنا..؟

عنف الدموع عكر عليه صفو الصياح.. وقف متصلبا أمام الزمن.. وهو يلوي عنقه في تودة...

الجماعة تتغير...تتوقف...تحملق في عبو لحرش .. كأنه بهلواني الحي الجديد...
الشخوص تتغير..والطريقة تتجدد..لكن طريقته في التشخيص تبقى رتيبة رغم تغير الجماعة.

رقم 4 : (يشير بإصبعه إلى عبو) من أجل قرش يذبحك هذا الشخص ... !

رقم 5 : سقطت الدنيا من يده ... !

رقم 6: طار عقله من جسمه ... !

. لا ... ليس من السهل أن تكون مجنوناً يا أبا البهائم...حقي بقي معلقاً بين جدران
السماء والأرض .. حقي مختبئ في صندوق الانتخابات المزورة ...وفي ذاك المكتب ... !
انفلت الزمن من يد عبو لحرش بسرعة .. وصوت المئذنة يشهد على جنونه .رفع رأسه
يتبين مصدر آذان الظهر ، فإذا بسحابات رمادية تلامس قمة الصومعة على مهل ..
فلاح بريق يرتجف من بعيد ينذر بعنف السماء . فتشاكل عليه الأمر واختفى بسرعة
بين الخلائق البشرية..1

